



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

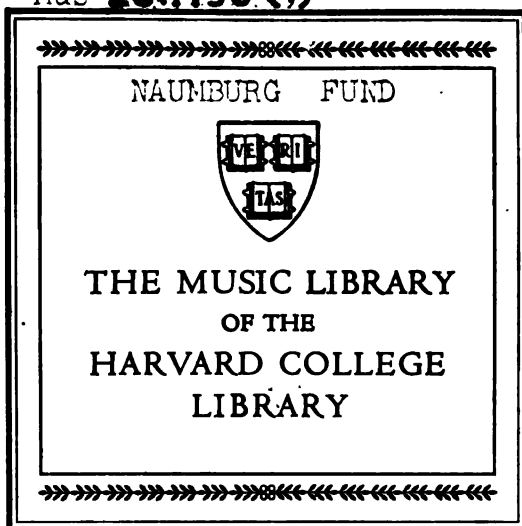
Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

Mus 281.150 (1)



GESCHICHTE
DES
TANZES IN DEUTSCHLAND.

BEITRAG

ZUR

DEUTSCHEN SITTEN-, LITTERATUR- UND MUSIKGESCHICHTE.

NACH DEN QUELLEN ZUM ERSTEN MAL BEARBEITET

UND MIT

ALTEN TANZLIEDERN UND MUSIKPROBEN

HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ M. BÖHME.

I. DARSTELLENDER THEIL.



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.

1886.

GESCHICHTE
DES
TANZES IN DEUTSCHLAND.

GESCHICHTE
DES
TANZES IN DEUTSCHLAND.

BEITRAG
ZUR DEUTSCHEN SITTEN-, LITTERATUR- UND MUSIKGESCHICHTE.

NACH DEN QUELLEN ZUM ERSTENMAL BEARBEITET
UND MIT
ALTEN TANZLIEDERN UND MUSIKPROBEN
HERAUSGEGEBEN.

VON
FRANZ M. BÖHME.

I. DARSTELLENDER THEIL.



LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.

1886.

~~Mus 187.240 (1)~~

Mus 251.150 (1)

HARVARD UNIVERSITY

AUG 7 1961

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Vorwort.

Die Bedeutung des Tanzes als Hebel und Förderer und später als nothwendiger Faktor in der Gesamtkultur eines Volkes, als Gradmesser für die Gesittung einer Nation, als Anfang der noch mit ihm vereinten Dicht- und Tonkunst, als Stütze und Träger aller das Schöne in der Bewegung darstellenden Künste, ist erst seit einem halben Jahrhundert von der Kultur- und Kunstwissenschaft anerkannt worden. Seitdem haben Ethnographen und Historiker auch von der Entwicklung und Beschaffenheit des Tanzes bei den Völkern Notiz genommen, ohne jedoch, mit wenig Ausnahmen, über beiläufige Angaben aus Chroniken oder Notizen zweifelhaften Inhalts aus Reisebeschreibungen hinauszukommen.

Jedenfalls dürfte eine quellengemäße historische Beschreibung aller Volks- und Gesellschaftstänze, die seit Beginn der historischen Kunde bis zur Gegenwart in Deutschland vorkamen und zum Theil noch erhalten sind, wünschenswerth und willkommen sein. Auffallend ist es, dass der mit Fleiß und Gründlichkeit das In- und Ausland durchforschende Deutsche noch keine Geschichte seines heimischen Tanzes hat. Nur kurze, oft sehr unzuverlässige Lexikon-Artikel und beiläufige Erklärungen von mittelalterlichen Tanznamen in germanistischen Büchern, wohl auch manche in Zeitschriften zerstreute Notizen und in Musikgeschichtswerken wenig genügende kurze Abfertigungen findet man: aber eine zusammenhängende Darstellung alles dessen, was auf deutschen Tanz der Vorzeit sich bezieht, eine ausführliche, mit Monumenten belegte Beschreibung der deutschen Tänze fehlt gänzlich.

Die Litteratur besitzt zwar aus neuerer Zeit ein recht dankenswerthes, durch geschmackvolle Darstellung sich empfehlendes Büchlein »Geschichte des Tanzes« von Albert Czerwinski, Leipzig 1862; ferner ein hochschätzbares, mit Fleiß und Fachkenntnis abgefasstes Werk vom Hofanzlehrer Rudolf Voss »Der Tanz und seine Geschichte«, Berlin 1869 (Erfurt 1881). Beiden Büchern verdanke ich manche Belehrung und Anregung zum weiteren Forschen. Weil beide Verfasser jedoch die allgemeine Tanzgeschichte behandeln, so kann eine auf Quellen gestützte, mit Musikbeilagen versehene, eingehende Monographie über Deutschlands Tanz der Vorzeit und Gegenwart nicht überflüssig sein.

Schneider in Leipzig, Jann 1891

Nachdem der Schatz der deutschen Volkspoesie in Sagen, Märchen, Volksliedern gehoben worden ist, dürfte es Zeit sein, auch die deutschen Volkstänze an das Licht zu stellen. Darum hat Unterzeichneter den ersten Versuch zu einer deutschen Tanzgeschichte gemacht und wagt schüchtern ihn hier vorzulegen.

Wie schwer die Aufgabe war, die zu ihrer vollständigen Lösung nicht nur einen Kulturhistoriker, sondern auch einen Litteratur- und Sprachkundigen und zugleich einen Musikhistoriker fordert — hat Verfasser sich wohl zugestanden und länger als 20 Jahre mit der Herausgabe gezögert. Doch weil nun Einer den Anfang machen muss, so übergibt er seine Arbeit nach langem Sammeln und Forschen der Öffentlichkeit mit der Bitte um Nachsicht ihrer Schwächen. Wie lückenhaft da und dort der Erstlingsversuch ausgefallen ist, fühlt der Verfasser selbst am besten. Mögen Andere nach ihm es besser machen, und nach Erforschen neuer Hilfsquellen werden sie es besser machen können. Immerhin wird man ihm die ernste Hingabe an seinen Gegenstand, das fleißige Beischaflen und lichtvolle Ordnen von Material aus verschiedenen Feldern der Wissenschaft nicht absprechen.

War auch der deutsche Tanz niemals so tonangebend und berühmt, wie der der formgewandten Franzosen, die nun einmal als geborene Tanzmeister gelten; giebt es auch keine specifisch deutsche Tanzkunst, weil letztere nun einmal international sein will, immerhin wird eine geschichtliche Vorführung der deutschen Tänze, der deutschen Tanzlieder, Tanzmusik und Tanzgebräuche nicht ohne Interesse für Freunde der Sitten-, Litteratur- und Musikgeschichte sein.

Damit hätte ich zugleich gesagt, für wen das Buch bestimmt ist. Ich wollte, dass es nicht bloß in die Hände von Fachgelehrten in Litteratur- und Musikgeschichte gelange, sondern von jedem gebildeten Deutschen gelesen werden könne, der für Sittengeschichte deutscher Vorzeit nicht ganz gleichgiltig ist und noch bei der Hast der Zeit ein Buch über den vaterländischen Tanz zu lesen vermag.

Ich nenne mein Buch eine Geschichte des Tanzes in Deutschland; diesem Titel gemäß habe ich nicht bloß der einheimischen, sondern auch der Tänze zu gedenken, die der Deutsche dem Ausland entlehnte. Leider kann man dem Deutschen den Vorwurf nicht ersparen, dass er gar zu gern nach dem Ausland borgen ging und besonders in dem Modeartikel Tanz alle Modethorheiten mitmachte, wozu seit dem höfischen Zeitalter bis zur Gegenwart Fürsten und Adel, noch mehr aber die Geld-Aristokratie den Anstoß gegeben haben. Der deutsche vornehme Stand verachtete von je her seine guten heimischen Tänze und vertauschte dieselben mit wälischen oder slawischen; seine eignen tanzte er erst dann, wenn dieselben, nach Paris gewandert, mit fremdem Namen zurückkamen. Hoffent-

lich hat das Tanzen nach der Pfeife anderer Völker für das große, geeinte Deutschland auf immer ein Ende! —

In den Musik-Beilagen, welche Tanzlieder und Tanzmelodien vom 13. bis 19. Jahrhundert darbieten, ist für die nothwendige Illustration der deutschen Tanzgeschichte hinreichend gesorgt. Auf sie ist im Text durch die Abbreviatur MB. verwiesen. Die meisten Melodien vom 13. bis 17. Jahrhundert sind von mir mühsam gesammelt, aus alten Notationen entziffert und hier zum erstenmal veröffentlicht. Das sei denen gesagt, die gern alte Melodien abschreiben, um sie zu bearbeiten. Möchten solche Abschreiber doch für das, was sie so leichten Kaufes finden, wenigstens dankbar den Fundort nennen, nicht aber, wie einige Bearbeiter von Melodien aus meinem »Altdutschen Liederbuche« gethan, die Quellenangabe unterlassen.

Am Schlusse verfehle ich nicht, allen den Herren Beamten an den Kgl. Bibliotheken zu Berlin und Dresden, an den Stadtbibliotheken in Leipzig und Frankfurt a. M., an der Bibliothek der K. Ritterakademie in Liegnitz, sowie allen meinen geehrten Gönnern und Freunden, die in der Beischaffung des Materials mich so liebenswürdig unterstützten, meinen Dank auszusprechen.

Zu großem Danke bin ich Herrn Prof. Dr. Wilh. Braune an der Universität Gießen verpflichtet, der auf mein Bitten einige Theile des Manuskripts durchzusehen und mir darauf bezüglichen philologischen Beirath zu ertheilen die Güte hatte.

In der Revision des Druckes hat Herr Dr. phil. K. Kant in Leipzig in aufopfernder und selbstloser Weise mich unterstützt.

Und so ziehe denn hinaus, mein liebes Buch, und mache dir Freunde an allen Orten!

Frankfurt a. M., 1886.

Der Verfasser.

Inhalt.

	Seite
Vorwort	V
Einleitung	1
Kap. I. Tanz im germanischen Alterthum.	6
„ II. Deutscher Tanz seit der Christenbekehrung bis zur Minnesingerzeit (8.—12. Jahrhundert)	15
„ III. Tanz zur Minnesingerzeit (12.—14. Jahrhundert)	23
„ IV. Tanzwuth im Mittelalter (14. und 15. Jahrhundert)	40
„ V. Todtentanz im Mittelalter (15. und 16. Jahrhundert)	45
„ VI. Deutscher Tanz im 14.—16. Jahrhundert.	48
„ VII. Urtheile und Predigten über Tanz im Mittelalter bis zur Neuzeit . .	91
„ VIII. Obrigkeitliche Verbote gegen das Tanzen (14.—17. Jahrhundert). . .	112
„ IX. Ausländische Tänze in Deutschland im 16. Jahrhundert	120
„ X. Der Tanz in Deutschland im 17. Jahrhundert	142
„ XI. Der Tanz in Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert	145
„ XII. Altdeutsche Festtänze, die sich bis ins 19. Jahrhundert erhalten haben.	150
„ XIII. Allerhand Volkstänze, die noch jetzt zuweilen getanzt werden . . .	186
„ XIV. Gesellschaftstänze in Deutschland seit Ende des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart	211
„ XV. Über Tanzlieder.	229
„ XVI. Tanzmusik und Tanzmusiker	245
„ XVII. Fortleben der alten Volksreigen im Kinderspiel	292
„ XVIII. Rückblicke und Schlussbetrachtung	313
Nachträge	320
Quellen und Litteratur	325
Register	331

Musik-Beilagen (Tanzmelodien vom 13.—19. Jahrhundert).

Register zu den Musikbeilagen.

Einleitung.

Begriff, Entstehung und Arten von Tanz. Älteste deutsche Ausdrücke dafür.

Der Tanz gehört zu den ältesten menschlichen Vergnügungen und war der Anfang aller schönen Künste. Ist doch Mienenspiel und Körperbewegung der unwillkürliche Begleiter der Affekte; daraus folgt: ehe man es dahin brachte, todes Gestein zu formen, geregelte Töne zu erzeugen und harmonisch zu verbinden, und ehe man das Wort zum Ausdruck der Gefühle verwandte, drückte man schon durch allerlei Körperbewegungen die Zustände des Gemüthes aus — man tanzte. Denn tanzen heißt: verschiedene, durch das Zeitmaß geregelte Körperbewegungen, als natürlichen Ausdruck lebhafter Freude oder nach gewissen Regeln der Kunst ausführen. Demnach ist der Tanz eine Folge rhythmisch geregelter Körperbewegungen, ausgeführt zum Vergnügen oder zur mimischen Darstellung von Seelenvorgängen. — Nur der Mensch kann tanzen nach dieser Begriffserklärung und hat zu allen Zeiten der Tanz eine Herzensstimmung zum Ausdruck gebracht oder angeregt. Im weiteren Sinne, bildlich und poetisch gebraucht man den Ausdruck Tanz überhaupt für jede kreisende, hüpfende Bewegung unorganischer Körper, z. B. wenn man sagt: Blätter, Schneeflocken, Sterne tanzen. Auch Thiere (Pferde, Bären) lässt man tanzen, d. h. sie müssen nach erfolgter Dressur im Takte gehen und springen; der seelische Antrieb zur Bewegung fällt hier fort.

Der Tanz ist ein Kind der Natur.

Seine Entstehung verdankt man der überquellenden Lebenslust, die nach Ausdruck sucht und ihn bald findet. Jeder gesunde Mensch, den die Natur mit einem für Freude empfänglichen Herzen ausstattete und dessen Lebensstellung eine sorgenfreie und glückliche ist, kann die beseligende Empfindung seines Glückes nicht lange still in seiner Brust verschließen; durch Worte vermag er die überströmenden Gefühle nicht genügend auszudrücken, er greift zum Geberdenspiel; die Freude, die aus seinem Auge blitzt und unbewusst ihn zum Trallern reizt, belebt seinen Gang; an die Stelle des ruhigen Schrittes tritt eine hüpfende Bewegung, zu den munteren Fußbewegungen kommen bald schwebende Hand- und graziöse Körperbewegungen hinzu, kurzum — er tanzt. So entsteht noch heute der Tanz und so entstand er einst bei den Urahnen der Menschheit. Er ist der durch Takt geregelte Ausbruch der Lebensfreude.

Was hier die unlustige Worterklärung vom lustigen Tanz und seiner Entstehung gemeldet, sagt Schiller in schwungvollen Versen:

Das Leben regt sich gern in üpp'ger Fülle,
Die Jugend will sich äußern, will sich freun.
Die Freude führ ich an der Schönheit Zügel,
Die gern die zarten Grenzen übertritt;

Dem schweren Körper geb ich Zephyrs Flügel,
 Das Gleichmaß leg ich in des Tanzes Schritt.
 Was sich bewegt, lenk ich mit meinem Stabe:
 Die Grazie ist meine schöne Gabe.

Der bekannte Satz »Das Leben ein Tanz« gilt auch in seiner Umkehrung:
 im Tanze ein Leben.

Die Natur selbst scheint dazu eingeladen zu haben, durch Bewegung inneres Leben kund zu geben; denn nicht bloß die Menschen tanzen so lange die Erde steht, sondern die ganze Welt tanzt. Alles im Kosmos ist Leben, ist Bewegung. Mückenschwärme im Sonnenstrahl, die Fische in nasser Fluth, die Wolken am Himmelsbogen tanzen. Die Erde selbst dreht sich in ihren Angeln um die Sonne, der Mond um die Erde, und alle Planeten und Nebenplaneten führen ihren Sphärentanz dort oben auf. Das ganze Sternenheer, um eine Centralsonne sich bewegend, führt unter Sphärenmusik vor dem großen lichtpendenden Gott den ewigen Huldigungsreigen auf.

Als die Menschen nun gesehen
 Das Flockentanzten, Blätterwehen,
 Das Mückenspielen, Wellenjagen:
 Da fingen sie es an zu wagen,
 Den Pflanz' und Thieren nachzuahmen,
 Und so war's, dass die Tänze kamen.

Von einem bestimmten Erfinder des Tanzens zu sprechen, ist darum ebenso ungeschickt, wie von einem Erfinder der Sprache oder des Gesanges zu reden: Der Tanz ist, wie die Sprache und Musik, mit dem ersten Menschen entstanden und mit der in der Kultur sich erhebenden Menschheit an Mannigfaltigkeit, Veredelung, auch Verkünstelung gewachsen und gestiegen, zeitweilig mit der Korruption der Völkersitte da und dort gesunken, um andern Orts und in andern Zeitaltern durch besondere Tanzlust und gute Tanzsitte zur Blüthe zu gelangen. Wenn auch dichterisch bei Plato der Tanz eine Erfindung der Götter heißt und mythologisch von einer Muse Terpsichore als Erfinderin des Tanzes gefabelt wird, so ist das eben poetische Fabel. — Dagegen dürfen wir recht wohl von einem Erfinder dieses oder jenes Kunst- oder Gesellschaftstanzes reden; von einigen Tanzmeistern wird erzählt, dass sie einen bestimmten Tanz erfunden haben. Im Ganzen ist aber auch Letzteres in seltenen Fällen anzugeben möglich: die Erfinder der meisten Tänze sind, wie die Verfasser der Volkslieder, längst vergessen.

Wir können uns den Tanz kaum denken ohne begleitende Musik. Jede Musik, nach welcher getanzt wird, sei es im geselligen Kreise oder zu künstlerischen Zwecken in der Pantomime und im Ballet, heißt Tanzmusik.

Um die Tanzschritte zu regeln, wäre schon der Rhythmus (noch ohne Melodie und Harmonie) allein hinreichend, also Trommelschlag, noch früher Händeklatschen und Klappern mit Hölzern und metallenen Becken markirt die Tanzschritte und solches rhythmische Geräusch hat vielen Naturvölkern bei ihren wilden Keulentänzen genügt und genügt ihnen noch. Bald aber kam zur Trommel die Pfeife: sie brachte zum getrommelten Rhythmus eine Melodie, um die Tanzlust zu erhöhen und dem Tanze einen gewissen Inhalt zu geben.

Die Melodie wurde in ältesten Zeiten nicht bloß gepfiffen oder gespielt, sondern auch mit Worten versehen und gesungen: so entstanden Tanzgesänge. Mit der Weiterentwicklung der Kunst trat endlich zum Rhythmus in der Melodie und zu der beim Tanze gehörten Trommel noch die Mehrstimmigkeit durch andere Instrumente: die Harmonie erschien, um die Tanzmusik zu vollenden. Das ist in Kürze der Entwicklungsgang aller Musik, auch der Tanzmusik. [Ihr haben wir ein besonderes Kapitel, das XIII., gewidmet.]

Welchen Zweck hat das Tanzen oder wozu tanzt man?

Die meisten Menschen fragen beim Tanzen gewiss nicht nach Endzweck, Nützlich- oder Schädlichkeit, sondern tanzen, weil die Natur sie dazu beanlagt hat und der Mensch gerade dazu aufgelegt ist — zum Vergnügen, zur Erheiterung, und das sind 90 Procent aller Tanzenden. Vielleicht 9 Procent tanzen aus diätetischen Gründen, sie betrachten den Tanz als der Gesundheit dienlich, als gymnastisches Stärkungsmittel, als eine Art Turnübung und Ersatz für ein Schwitzbad. Wohl nur 1 Procent endlich betrachtet den Tanz vom idealen Standpunkte, erkennt in ihm ein ästhetisches Erziehungsmittel, um dem Körper schöne Form und Haltung zu geben, Ideen durch Tanzbewegungen zur Freude Anderer auszudrücken, Leidenschaften zu zähmen und die Harmonie der Seelenkräfte herzustellen.

Dass der Tanz neben dem allen auch ein Heirathsvermittler sei, darf man mit Grund annehmen und gegen diese praktische Seite ist gewiss nichts einzuwenden.

Es giebt der Tänze viele Arten.

a) Nach ihrem Zwecke und Inhalte lassen sich alle Tänze der Vorzeit und Gegenwart einordnen in: religiöse Tänze, Kriegstänze, Theatertänze und Gesellschaftstänze, je nachdem die Darstellung religiöser Gefühle, oder Stärkung des kriegerischen Muthes, oder Vorführung schöner Formen, oder endlich gesellige Lust ihr Ziel ist. Im christlichen Abendlande sind die religiösen Tänze abgestellt und nur die Processionen noch ein Überrest derselben. Vom Kriegstanz spricht man nur noch bildlich und ist der Militärmarsch noch ein Nachklang davon. Wohl aber bestehen noch der theatralische Tanz, zum Vergnügen der Zuschauer nach den Regeln der Schönheitslehre durch ein besonderes dafür ausgebildetes Kunstpersonal ausgeführt, so wie der Gesellschaftstanz, der zum Vergnügen der Tanzenden selbst angestellt wird.

b) Nach der Art der Bewegung ist zu unterscheiden der gehende oder getretene Tanz (wozu auch der Marsch gehört) von dem springenden (Springtanz, Hüpfauft). Ferner kann die Bewegung beim Tanze sein eine fortschreitende (was sie zunächst ist), oder der Tanzende verharret auf einer Stelle und dreht sich im Kreise herum: Wirbeltanz, wie z. B. beim Tourbillon im Ballet und dem Tanz der Derwische.

c) Nach der Zahl der Tanzenden giebt es Solotanz, bloß von einer Person oder einem Paare ausgeführt, Gruppentanz, von einer kleinen Anzahl Paaren getanzt, z. B. Quadrillen, und ihr Gegensatz der Chortanz oder Reigen. Dieser kann seiner Form nach wiederum sein: Ringelreihen, von einer Reihe Tanzender der Art aufgeführt, dass sie einander an den Händen angefasst haben, einen Kreis bilden und im Kreise gehend oder springend meist unter Gesang sich fortbewegen, oder der Kreis wird aufgelöst und eine lange Reihe (Kolonne) gebildet, so dass Tänzer und Tänzerinnen paarweise oder getrennt hintereinander zu stehen kommen und bald in gerader Linie, bald in Form einer Schlangenlinie einherziehen. Etwas Anderes als Ringelreihen sind die Rundtänze, die von vielen Paaren derartig ausgeführt werden, dass sie in ihrer Fortbewegung einen Kreis beschreiben und dabei noch jedes Paar um seine eigene Axe sich dreht. Zu den Rundtänzen gehören alle deutschen Gesellschaftstänze.

d) Nach ihrem Charakter unterscheidet man ernste (seriöse) und heitere (joviale) Tänze. Letztere sind wohl die ältesten und jedenfalls die verbreitetsten.

e) Nach der Taktart giebt es Tänze im geraden Takt (z. B. Schottisch, Polka, Galopp), andere im ungeraden oder dreitheiligen Takte (z. B. Ländler und Walzer). Als eine beinahe ausgestorbene Kuriosität finden wir alte Tänze im Wechseltakt.

f) Nach dem Grade ihrer Ausbildung spricht man von Bauerntänzen (Volkstänzen), die das Volk auf dem Lande wie in der Stadt ohne alle Anleitung (von selbst) lernt und oft recht artig zu tanzen versteht, — und setzt diesen urwüchsigen Tänzen die ohne Tanzlehrer nicht zu erlernenden Kunsttänze entgegen, wie man sie auf der Bühne und theilweise wohl auf vornehmen Bällen sehen kann.

Das Vollendetste der Tanzkunst ist das Ballet. Darunter versteht man die scenische Darstellung einer Handlung durch Pantomime und Tanz mit begleitender Musik. Ernster wie Komisches, mehr aber Ersteres durch seinen ergreifenden Inhalt eignet sich zum Ballet, das man kurzweg ein getanztes Drama nennen kann, wenn man unter Oper das gesungene Drama gegenüber dem recitirenden Schauspiel versteht.

Von unserer Darstellung musste das Ballet ausgeschlossen bleiben, da es internationaler Natur ist, wir aber nur die in Deutschland vorkommenden Volks- und Gesellschaftstänze zum Vorwurf gewählt haben.

Getanzt worden ist, so lange die Welt, steht bei allen Völkern und wird fortgetanzt werden, bis der letzte lebende Mensch hinausgegangen ist. Jedes Volk aber hat seine Tänze, darin es sein eigenartiges Naturell ausdrückt und seinen Volkscharakter abspiegelt. Man nennt diese charakteristischen Tänze »Nationaltänze«. So giebt es z. B. französische, italienische, spanische, slavische Tänze.

Von allen Nationen hat uns im vorliegenden Buche die deutsche mit ihren Tänzen und Tanzgebräuchen zu beschäftigen. Erzählen will ich, wie das deutsche Volk in den verschiedenen Zeitläuften sich der Tanzfreude hingab, wie es bei seinen Volksfesten seit den ältesten Opfer- und Kriegstänzen sich an Tanz, Gesang und Spiel belustigte; beschreiben werde ich, wann, wo, was und wie es tanzte. Versuchen werde ich, den Ursprung deutscher Tänze und deren Zusammenhang mit dem Glauben, den Sitten und Bräuchen zu erklären, aber auch die vielen Unsitten beim Tanz nicht verschweigen.

Die Bedeutung des Tanzes ist wohl in der Sittengeschichte anerkannt, aber für Geschichte der Poesie und Musik noch nicht genug gewürdigt. Tanzlieder waren die ersten Lieder, Tanzweisen die älteste Musik eines jeden, auch des deutschen Volkes. Unsere hochentwickelte Instrumentalmusik mit ihren schönen Sonaten, schwunghaften Ouverturen und großartigen Symphonien ist vom einfachen Volkstanze ausgegangen. An der festen Form des Tanzes hat die Instrumentalkunst ihre ersten Laufversuche gemacht, hat daran Gehen gelernt, sich erstärkt und erlabt, bis sie glaubte auch ohne Tanzrhythmen bestehen zu können und dieselben immer mehr abstreifte, um ideale Seelenstimmungen zum Ausdruck zu bringen.

Und in der Geschichte der Ballade ist der Tanz als wesentlicher Faktor nicht außer Acht zu lassen: beim Tanze wurden die ältesten epischen Dichtungen (erzählende Volkslieder) gesungen, durch den Tanz sind sie veranlasst worden und hat der Tanz und das mit ihm verbundene Ballspiel (ballo) ihnen den Namen (ballata, Ballade) gegeben, den sie noch führen, obgleich sie längst nicht mehr zum Reigen gesungen werden.

Welches sind im Deutschen die ältesten Ausdrücke für Tanz?

Das Wort tanzen¹ scheint in der deutschen Sprache nicht alt zu sein. Man findet erst in Glossarien des 12. und 13. Jahrhunderts tanzari = coraula, denzere = symphonicus. In noch ältern Sprachdenkmälern ist das lat. saltare niemals durch ein dem Tanz entsprechendes Wort übersetzt. In der ältesten germanischen Bibelübersetzung ist für tanzen ein von den Slaven erborgtes Wort plinsjan gebraucht.²

Der im 9. Jahrh. lebende deutsche Übersetzer der lateinischen Evangelienharmonie, deren griechische Abfassung man dem Tatian zuschreibt, hat Matth. 11, 17 und Marc. 6, 22 das lat. saltare durch salzôn wiedergegeben, welches gleich dem angelsächsischen sealtjan eine alte Entlehnung des lateinischen saltare ist. Die angelsächsischen Übersetzer brauchen übrigens neben sealtjan auch fricjan und tumbjan für lat. saltare (Schmeller I, 449).

Im Gothischen finden sich für tanzen die beiden Zeitwörter laik an und plinsjan. Letzteres ist, wie schon bemerkt, dem Slavischen entlehnt und benennt wohl eine den Slaven abgesehene Tanzart. Das erste dagegen bezeichnet, wie aus dem Substantiv laiks (ahd. und mhd. leich, ags. læc, altn. leikr) erhellt, einen bewegten springenden Tanz.

In der althochdeutschen Periode unserer Sprache hat das Zeitwort leichan für tanzen gewiss bestanden, wenn auch die Litteraturdenkmäler es nicht darbieten; denn es findet sich noch im mittelhochdeutschen leichen in der Bedeutung von hüpfen. Vor allem aber lebte das Substantiv leich zur Bezeichnung des chorischen, von Musik geleiteten Reigen, und einer Gedichtart, die aus der Wortbegleitung dieser Musik entstanden war.

Außer leichan scheint tûmôn³ ein kreisförmig sich bewegendes Tanzen bezeichnet zu haben, und vielleicht dinsan und dansôn das Führen und Hin- und Herziehen der Paare⁴. Denn aus dem Stamme dieser beiden letzten Worte ist das romanische danse (ital. danza) gebildet, welches die Deutschen seit Ende des 12. Jahrh. sammt dem Zeitworte tanzen von den französischen Nachbarn zurücknahmen.⁵

Der Ausdruck reie für Tanz ist althochdeutsch nicht vorhanden, sondern wird erst seit dem 12. Jahrhundert gebraucht.

Wenden wir uns nun nach diesen einleitenden Bemerkungen erklärenden Inhalts zum Hauptgegenstand unseres Buches: zu der geschichtlichen Darstellung des Tanzes in Deutschland.

¹ Der Ausdruck tanzen (mittelhochd. tanzen, niederd. tanzen, schwed. dansa, engl. dance, franz. danser, ital. danzare) scheint zunächst aus dem Romanischen ins Deutsche übergegangen zu sein. Das rom. dansa stammt aber wohl vom goth. thinsan, althochd. dinsan, Prät. dans, und als abgel. Zeitw. dansôn, ziehen. Vgl. Kluge, Etymol. Wörterbuch unter »Tanz«. Sonach bedeutet dansa ursprünglich eigentlich Zug, ziehende Reihe.

² Ulfilas hat an drei Stellen tanzen, ὀρυσσῶσαι durch plinsjan übersetzt. Das gotische plinsjan ist aber nach Miklosich (radices linguae slovenicae 65) abzuleiten vom altslav. und böhmischen plesati, poln. plesać = tanzen, springen. plesy bezeichnet einen Kreistanz, dann überhaupt lustiges Tanzen und Springen.

³ Das ahd. tûmôn bedeutet sich im Kreise bewegen. Verwandt damit ist das ags. tumbjan, engl. tumble, nhd. tummeln, taumeln. Tûmôn wäre sonach ein Herumgehen im Kreise mit schwebender Bewegung, was später »umgänder tanz« genannt wurde.

⁴ Wackernagel, altd. Predigten S. 259: die tænzæ ziehent und tenent den tanz.

⁵ Weinhold, d. d. Frauen im MA. II, 158.

Kapitel I.

Tanz im germanischen Alterthum.

Über den Tanz in der ältesten Zeit der Germanen wissen wir wenig, weil gleichzeitige Zeugnisse darüber mangeln. Nur über den Schwertertanz der Germanen schreibt Tacitus: »Sie haben eine Art Schauspiel und das ist überall verbreitet: Nackte Jünglinge, denen es eine Lust ist, tummeln sich zwischen Schwertern und drohenden Lanzen. Diese Übung bringt Gewandtheit und letztere Anstand hervor. Und das geschieht nicht um Lohn und Gewinn, obschon ein Preis ihres kühnen Übermuthes da ist — das Vergnügen der Zuschauer.«¹

Dieser Beschreibung nach war der Schwertertanz eigentlich ein kriegerisches Spiel, bezeichnend für den kampflustigen, thatendurstigen Charakter der Germanen. Solche Tänze wurden nicht bloß zur Kraftübung aufgeführt, sondern waren wahrscheinlich mit dem religiösen Kulte, vielleicht mit einer Siegesfeier oder dem Frühlingsfeste verbunden. Ob sie ursprünglich dem Kriegsgotte Zio (Tiu, Tyr) zu Ehren gehalten wurden, wie Grimm (Mythol. 187) und Simrock (Myth. 268) vermuthen, muss dahingestellt bleiben. Es scheint der Schwertertanz ein stummes Spiel, ohne Gesang gewesen oder nur von einer Pfeife und Trommel begleitet gewesen zu sein.

Diese uralte Sitte des Schwertertanzes, die weitverbreitet sein musste, hat in Deutschland sich durch das ganze Mittelalter bis zur Neuzeit erhalten. Wir finden ihn später als eine Art Volksbelustigung der Handwerksgenossenschaften in deutschen Städten wieder. Namentlich waren es Waffen- und Messerschmiede, welche bei ihren Handwerkeraufzügen und bei besonderen festlichen Veranlassungen bis Anfang dieses Jahrhunderts Schwerttänze zur Aufführung brachten. [Die Beschreibung davon folgt unter Zunfttänzen.]

Aber auch das Landvolk in manchen Gegenden hat den Schwertertanz gepflegt. Es scheint ihn mit seinen alten Frühlings- und Fastnachtspielen verbunden zu haben, wie die Zeit der Aufführung und der erhaltene dramatische Text zu manchen Schwertspielen bezeugt. [Bericht darüber folgt später unter »Volks-tänze«.]

Auch die uns stammverwandten Schweden hatten ihren Schwertertanz. Der Bericht darüber von Olaus Magnus in seinem 1555 zu Rom gedruckten latei-

¹ Tacitus, Germ. cap. 24: »Genus spectaculorum unum, atque in omni coetu idem. Nudi juvenes, quibus id ludicrum est, inter gladios se atque infestas frameas, saltu jaciunt. Exercitatio artem paravit, ars decorem, non in quaestum tamen aut mercedem: quamvis audacia lasciviae pretium est voluptas spectantium.«

nischen Buche über Sitten, Gewohnheiten und Kriege der nordischen Völker mag zur Ergänzung der Notiz von Tacitus hier folgen: »Die nördlichen Gothen und Schweden hatten ein Spiel, welches darin bestand, dass sie zwischen entblößten Schwertern und Spießen im Tanze sich übten. Die Jünglinge lernten den Waffentanz nach der Weise und Gewohnheit der Fechter, welche, in diesem Tanz und der Fechtkunst wohl erfahren, sie allmählich und singend darin unterrichteten. Sie stellten dieses Spiel gewöhnlich um die Fastenzeit an. Vor dieser Zeit übten sich die Jünglinge ganze acht Tage hindurch mit beständigem Tanzen und Springen. Ihr Tanz wurde folgendermaßen ausgeführt: Sie hoben ihre Schwerter, noch in der Scheide steckend, in die Höhe, bis in die dritte Umdrehung. Dann zogen sie ihre Schwerter heraus, hielten sie in die Höhe und indem sie mit denselben aufeinander stachen, sprangen sie mit Anstand herum und griffen Einer des Andern Klinge oder Scheide. So dann ihre Ordnung verändernd, bildeten sie eine sechseckige Figur mit den Schwertern, welche sie eine Rose nannten. Schnell aber, indem sie ihre Schwerter an sich zogen, brachen sie jene Figur wieder ab und hielten die Schwerter jetzt so, dass über das Haupt eines jeden eine sechseckige Rose kam. Endlich schlugen sie mit großer Gewalt die Flächen der Schwerter gegen einander, und plötzlich zurückspringend, endigten sie diesen Tanz, der zuerst gemäßigt, dann immer heftiger und endlich sehr schnell ausgeführt wurde. Die Begleitung dazu bestand einfach in Flötenspiel und Gesang. Da die Bewegungen des Tanzes sich in den Grenzen des Anstandes hielten, hatten auch sogar die Geistlichen die Erlaubnis, denselben mitzumachen.«¹

An anderer Stelle erzählt Olaus Magnus: »Die Alten hatten einen Reigen aus alter Zeit aufbewahrt, in welchem ein Jüngling der bewaffnete Führer ist; man kann ihn, weil er das Kriegswesen lehrt, bei einem Angriff des Feindes benutzen. Dann folgte eine durch Sittsamkeit ausgezeichnete Jungfrau, welche einen weiblichen Tanz mit Anstand ausführte.² Dieser Tanz ist dem nicht unähnlich, welchen Lykurgus erfand und Lucian »Hormus« nannte. Zwei Tugenden werden darin geübt: Tapferkeit und Mäßigkeit.«

Ganz ähnlich beschreibt Taubert (Rechtschaffener Tanzmeister 1617, p. 46) diesen schwedischen Waffentanz als einen damals noch bestehenden: »Ihr Vortänzer hält erstlich den Degen ungeblößt empor und macht einen dreidoppelten Kreis. Hernach zieht er vom Leder und springt mit blanker Spitze herum. Dann strecken Alle, Hand in Hand, die Klängen vor sich und nimmt einer des andern Degen bei der Spitze oder dem Gefäß und machen die Ordnung solchergestalt, dass eine sechseckige Figur daraus wird, so sie Rose nennen. Bald halten sie ihre Schwerter in die Höhe, dass einem jeglichen eine gevierte Rose über dem Kopfe wächst. Endlich schlagen sie die Schwerter seitlings und tanzen sehr ungestüm bald von einander und muss sich der gesammte Haufe nach der Cadenza des Sing- und Pfeifenschalles hurtig wenden, schwingen und fechten.«

Wie wenig wir auch aus direkten Zeugnissen vom ältesten Tanz der Germanen erfahren: so ist doch auf Grund mittelalterlicher Volkstänze und aus vielen Volksgebräuchen, die tief im Heidenthum wurzeln und zum Theil noch bestehen, mit Gewissheit zu erkennen: dass die alten Deutschen außer dem Schwertertanze auch

¹ Olaus Magnus in *Degentium septentrionalium variis conditionibus*. Romae 1555. Lib. XV. cap. XXV. Abdr. in *Vulpius Kuriositäten*.

² A. a. O.: »Sequebatur virgo modestia quadam insignis, quae femineum saltum decenter agebat.«

noch andere Tänze hatten, dass sie namentlich bei ihren Naturfesten feierliche Aufzüge mit Festtänzen, bei ihrem heidnischen Götterdienste feierliche Opfertänze besaßen und auch Hochzeitstänze und Begräbnistänze kannten.

Fest- und Opfertänze der Germanen.

Keine Verehrung der Götter war bei alten Völkern ohne feierliche Ceremonie und ohne Tanz. Mit Tänzen verehrten die Indier die aufgehende Sonne; mit Tänzen feierten die Ägypter die Babustia und den Dienst des Osiris, die Perser das Fest des Mithra. Juden, Griechen und Römer feierten Feste mit heiligen und öffentlichen Tänzen. Die Griechen und Römer hielten den Tanz für eine Art Reinigung, durch die man sich den Göttern würdig machte. Bei den Römern gab es sogar Priester, die Tänzer (salii) waren, um die Feste durch Tanz glänzender zu machen.

Auch die alten Germanen hatten aller Wahrscheinlichkeit nach derartige heilige Tänze, wenn sie in heiligen Hainen unter Rauschen alter Eichen ihre Götter verehrten und zu Ehren derselben Freudenfeuer auf Bergen anzündeten.

Dem Germanen galt der Tanz als etwas so Nothwendiges bei seinem Opfer und Schmause, dass er sogar Tanz und Opfer mit demselben Namen (leich, ags. læc) belegte.

Opfer, Weissagungen und Gebet, wobei die Runen in Anwendung kamen, waren die gottesdienstlichen Verrichtungen der Priester, und wurden sie darin von Priesterinnen und weisen Frauen unterstützt.

Aber auch Gesang mit Tanz, was ja anfangs immer verbunden erscheint, gehörte zum Kultus und bei diesen Opfer-Reigen mögen vorzugsweise die Priesterinnen und Frauen sich betheilig haben. Liebten doch die Götter selbst Musik und Reigen, wie nahe lag es also, solches in deren Dienst zu gebrauchen.

Die germanische Priesterin Veleda, von der Tacitus (Germ. 8 und Hist. IV, 61. 65; V, 22. 24) berichtet, verkündete ihre für göttlich gehaltenen Aussprüche zwar nicht tanzend, aber doch hüpfend und springend, wie nordische Zauberer es noch zu thun pflegen (Klemm, Kulturgesch. III, 108).

Für die beim Opfer gebrauchten Chorreigen der Germanen können wir zwar keine ausdrücklichen Zeugnisse aus dem germanischen Alterthum beibringen, jedoch spätere Volksgebräuche sind entscheidend genug dafür.

Die Statuten des Bonifacius lassen im 8. Jahrh. feierliche Gebräuche erkennen, an denen namentlich Mädchen sich singend und tanzend betheiligten.

Vor allem ist aber jene feierliche Schiffsführung¹ am Niederrhein von Bedeutung, die wir aus der Chronik des Abtes Rudolf von St. Tron kennen: Ums Jahr 1133 wurde ein großes Schiff auf Rädern von Indra nach Aachen, Maastricht und anderen niederrheinischen Orten geführt, überall jubelnd empfangen und namentlich von Frauen unter Gesang die Nächte hindurch umtanzt. Jedenfalls war dies eine, durch irgend welchen Zufall plötzlich wieder erwachte altgermanische Gottesfeier, wahrscheinlich ursprünglich der Nerthus-Frouwe (der Mutter Erde) geweiht. Bei den Umzügen, welche die Gottheit Hertha (Erde) im Bilde oder Symbole auf heiligem Wagen alljährlich durchs Land hielt, besorgten Priesterinnen den Dienst der Göttin und dürfen wir bei diesen Rundfahrten, bei welchen allerlei Weissagung aus heiligen Thieren gesucht ward, uns auch religiöse Reigen oder Gesangtänze gegenwärtig denken.

¹ Vergl. Simrock, Mythol. 353. Grimm, Myth. 237.

Wiederum ein Nachklang vom Dienst der Hertha, der Göttin der Erde und des Ackerbaues, der man in ältester Zeit im Frühjahr unter Mitführen des Symbols, des Ackerpflugs, festliche Umzüge unter Gesang und Tanz hielt, ist folgender Gebrauch des 16. Jahrhunderts:

»An dem Rhein, Frankenland vnd etlichen andern orten samlen die jungen gesellen all dantz junckfrawen vnd setzen sy in ein pflug vnd ziehen yhren spilman, der auff dem pflug sitzt vnd pfeift, in das wasser; an andern orten ziehen sy ein feürinen pflug mit einem meisterlichen darauff gemachten feür angezündet, bis er zu trimmern felt.«¹

Noch bis in die Neuzeit wurden an manchen Orten Süddeutschlands Umzüge mit Pflug zur Frühlingszeit von der Jugend veranstaltet.

Zum Neujahr fanden bei den Germanen festliche Umzüge statt; vom Volke wurden Eichenmisteln gesammelt und in Procession unter Gesang und Klang umhergetragen, um damit den Anfang des neuen Jahres anzukündigen. In Baiern und Franken soll diese Sitte lange fortgedauert haben, wie Aventinus, *Annal. Bojorum* lib. III cap. 1, und Kegler, *Antiquit. septentrion.* 307 bezeugen. Sogar in Frankreich (um Guienne) herrschte noch vor Kurzem die nämliche religiöse Sitte, die vermuthlich aus der Urzeit des germanischen Volkes der Franken datirt. Unter Musik und Gesang und Tanz tragen junge Leute Eichenmisteln herum und rufen dabei aus: »Au Gui l'an neuf!«

Vor zweihundert Jahren (um 1630) wussten alte Leute noch zu erzählen: dass mannbare Jungfrauen auf Westerlandföhr zur Zeit der Julfeier vor der Westerkirchenpforte das Neujahr eintanzten, auch Nachmittags nach dem Gottesdienste tanzten.²

Auf der Insel Föhr wurde noch um 1737 von einem Hausgeiste Koome gemeldet, dass man ihn sonst mit Tänzen und Springen geehrt habe.³

In dem Hauptflecken der Südditmarschen, Meldorf, giebt es noch ein Schulkinderfest, Nesskuk genannt, bei welchem die Mädchen die Schulstube mit Blumen zieren und Nachmittags und Abends getanzt wird. Das ist eine Erinnerung an den allgemeinen Hausgeist Nisse-Puk oder Nisskuk, von dem man sagte, um in einem Hause den Wohlstand zu bezeichnen, hier wohnt und regiert der Nissepuk.⁴

Heidnischer Ursprung und Verwendung beim Heidenkultus ist mehreren Volkstänzen und Volksbräuchen der Gegenwart nicht abzuspüren. So ist in der Mark noch ein Rest altheidnischen Erntedankfestes erhalten: es ist der sogenannte Vergödendels-struß, ein Wort, das zusammengezogen ist aus Fro-Godendel-struß und buchstäblich heißt: Herrn Wodans Antheils-Strauß. Es ist ein Ährenbüschel, das auf jedem Acker stehen bleibt und erst dann, wenn alles Übrige abgemäht ist, unter gewissen Feierlichkeiten von den versammelten Erntearbeitern abgeschnitten wird. — Ähnlich pflegten bis in die jüngste Zeit die Bauern im Mecklenburgischen⁵ einen kleinen Theil des Getreidefeldes ungeschnitten zu lassen, die Schnitter tanzten darum und sangen:

Wode, Wode, hol dinen Rosse nu Voder!

(d. h. Wodan, Wodan! hol deinem Rosse nun Futter.) Also erfahren wir hier von einem Wodansopfer unter Gesang und Tanz.

Wenn die Hausfrau zur Wintersonnenwende oder zu Fastnacht, damit der

¹ Franck, Weltbuch. Nürnberg 1542. Grimm, *Myth.* 242.

² Müllenhoff, *Schlesw.-Holst. Sagen etc.* Einl. S. 119. Aus Heimreich, ed. Falk I, 120.

³ Müllenhoff 310.

⁴ Müllenhoff, Einl. 21.

⁵ Frank, *Alt und neues Mecklenburg.* 1753. S. 57. Grimm, *Myth.* 110.

Flachs gerathe, tanzen und springen muss, wobei sie bestimmte Worte zu sprechen hatte: so ist das ein Rest vom Kultus der Erdgöttin, welchen jede Hausmutter als Hauspriesterin zu verwalten hatte.

Auch der Pflingstanz galt ursprünglich der Frühlingsgottheit (Grimm, Myth. 351).

Noch erkennbare Überreste altheidnischer Opfermahle und Opfertänze sind die Kirmessbräuche und Kirmesstänze. [Mehr davon unter Kap. XII.]

Begräbnistänze.

Es war altheidnischer Brauch der Germanen, auf den Gräbern der Todten zur Nachtzeit Lieder zu singen, durch welche man die bösen Geister zu vertreiben glaubte. Besonders waren bei den Sachsen solche Gesänge in Gebrauch und sie wollten sich dieselben auch nach ihrer Bekehrung nicht nehmen lassen. Die an den Ruhestätten der Verstorbenen gehörten Gesänge waren jedenfalls Anrufungen heidnischer Gottheiten, darum Teufelsgesänge (*carmina diabolica*) von der Kirche genannt. Auch mag die Begräbnisfeier mit ungeziemenden Schmäusen, Possen und Tänzen verbunden gewesen sein. Gegen diese Teufelslieder zum Gedächtnis der Verstorbenen richten sich wiederholt die Verbote der Kirche. So verordnet die römische Synode unter Leo IV. zu Anfang des 9. Jahrhunderts: »Zur Bezeugung des wahren allmächtigen Gottes sind die Teufelsgesänge abzuschaffen, welche zur Nachtzeit über den Gräbern der Todten gehört werden, und ist der Lärm zu verbieten, welchen die Menge dabei ausübt.«¹

In einem späteren Concilbeschlusse heißt es bezüglich der Todtenklagen: »Wer Leichname bestattet, der soll es thun mit Scheu, Furcht und Zittern. Dabei ist aber Keinem gestattet, Teufelslieder zu singen, noch Spiele (*ioca*) und Tänze (*saltationes*) aufzuführen, welche, vom Teufel eingegeben, die Heiden erfunden haben.«²

Tänze verwandter Art wurden noch in christlicher Zeit gar bei den Begräbnisschmausereien aufgeführt und fand man sonst in dieser rohen Unsitte nichts Arges, weil ja das fröhliche Auferstehen, das Hervortanzen der Todten aus den Gräbern dadurch bildlich angedeutet werde. So tanzten noch 1271 die Appenzeller beim Begräbnis des Abtes Berthold von St. Gallen auf ihrem ganzen Heimwege. (Walser, Appenz. Chron. 162. Rochholz, Kinderl. 378.)

Eine Anzahl von Namen altnordischer Tanzweisen, die der große nordische Harfner Bose bei einem Hochzeitsmahl aufspielt, sind uns in der Herraud-Bose-Sage³ aufbewahrt. Ich will die auf Musik und Tanz bezügliche Stelle nach Dr. Grätters Übersetzung (in der Ztschr. Idunna, 1814) wiedergeben:

»Der Ostgothenprinz Herraud und sein getreuer Milchbruder Bose waren nach Gläsiswöll gereist, der Hauptstadt von dem weit oben im Norden liegenden Lande Jötunheim. Ihr Anliegen war: die Prinzessin Leidur, König Gudemunds Schwester, die eben mit dem Prinzen Siggeir Hochzeit hatte, zu entführen. Als Spielmann verkleidet kommt Bose in den Hochzeitsaal, und als die Trankopfer auf-

¹ *Carmina diabolica, quae nocturnis horis super mortuos vulgus facere solet, et cachinnos quos exercet, sub contestatione Dei omnipotentis.* [Labbei Concilia. Tom. VIII, 117.]

² *Nullus sibi praesumat diabolica carmina cantare, non ioca et saltationes facere, quae pagani diabolo docente adinvenerunt.* [Hartzheim, Concil. II, p. 500.]

³ Diese fabelhafte Erzählung aus anderer Quelle (*fornaldar-saga* 3, 222) giebt im Auszug kurz Weinhold, d. d. Frauen im MA. I, 394. Der Harfner heißt dort Sigurd.

gebracht wurden, schlug er auf seiner Harfe so gut, dass Jedermann bekannte, etwas Schöneres nie gehört zu haben. Die Schale des Thor (d. h. der erste, dem Donnergotte geweihte Gedächtnistrunk = minni) kommt an; da ändert Bose den Harfenschlag und beginnt ein neues Stück. Viele standen auf, um zu tanzen, und da der Boden etwas schwankend, war es kein Wunder, dass Tische und Tischgenossen, Teller und Messer und Alles, was man nicht festhielt, mittanzte. Hierauf setzte man sich und that der Schale Thors Bescheid.

Jetzt kam die Schale der A sen (der Becher für alle Götter, öllum ásum) da ändert Bose abermals den Harfenschlag und stellte die Harfe so hoch, dass sie einen Widerhall im Saale gab. Alle standen auf zum Tan z, ausgenommen der König und das Brautpaar.

Als die Gäste hernach abermals sich niedersetzten, um dem allen Göttern gewidmeten Trankopfer Gentge zu thun, spielte Bose folgende Stücke vor dem Könige:

Zuerst begann er den Gyur-slac (d. h. den Gesang von dem Riesen, den Riesenton, denn Gyur, aus dem Geschlecht der Wölfe stammend und im Walde bei den Zauberinnen wohnend, galt als Vater der gewaltigen Riesen).

Darnach versuchte er den Dramba-slac (wahrscheinlich eine erhabene, majestätische Weise, ein Heermarsch, denn dramba heißt stolz, hochgemuth).

Weiter ließ er hören die Hjeranda-hljod (d. h. Horantslied, Wassergeisterlied, den Gesang der Meerfrauen nachahmend, der wilden Fluth abgelauscht. Grimm, Altd. Wälder III, 32, meint: es war vielleicht ein Gesang zu Odins Preis.)

Als nun diese Stücke zur Zufriedenheit des Königs gespielt waren, kam die Gedächtnisschale oder das Trankopfer Odins herein. Da öffnete Bose den Bauch (den hohlen Resonanzkasten) seiner Riesenharfe und nahm ein Paar weiße, mit Gold gesäumte Handschuhe heraus und zog sie an. Hierauf stellte er die Harfe auf denjenigen Ton oder Schlag, den man Falda-feykir (d. h. Sturm der gefalteten Kopfbinden) nennt. Jedenfalls war das eine Tanzmelodie, wobei die Frauen so hüpfen, dass ihre auf nordische Art gefalteten Kopftücher in der Luft flatterten. Diese Musik — heißt es in der Sage weiter — hatte die Wirkung, dass alle Frauen aufsprangen und ta n z ten, bis sich Alle wieder zum Trankopfer niedersetzten und lustig, trunken und rauschend wurden.

Die letzte Schale, die man zu trinken pflegte, war der Göttin Freya geheiligt und sie kam endlich als schon Alles voll und wohlbeseligt schien. Man setzte eine Art Tapferkeit darein, viel mit einem Zuge zu trinken, aber ein solcher »Willkomm« wie dieser konnte erst mit drei Zügen geleert werden.

Auf Boses Harfe saß eine Saite in die Quere; diese Quersaite ergriff er jetzt und spielte den Ramm-slac (d. h. den großen Springtanz). Alles wurde belebt. Selbst König, Bräutigam und Braut sprangen auf zum Tanz und Scherz.

Inzwischen hatte Herraud sein Schiff segelfertig gemacht und zugleich alle Fahrzeuge des Königs Gudemund zu Grunde gerichtet, so dass bei der vorhabenden Flucht ihn Niemand verfolgen konnte. Mitten unter Tanz und wildlärmender Freude, die im Hochzeitsaale raste, waren dennoch Bose und sein Gehülfe so nüchtern, dass sie der Braut den Brautschmuck abnahmen, den »Bauch der Harfe« öffneten und die Braut hineinsteckten. So mit List brachten sie die Prinzessin Leidur mit all ihrem Golde und Kostbarkeiten in das Schiff, das am Strande wartete. Die Riesenharfe des Bose, die solche Entführung vollbrachte, glänzte wie Gold und war so groß, dass just ein Mensch aufrecht im Resonanzkasten stehen konnte.

So viel von der List eines Prinzen in Spielmannsgestalt. Das weitere Schicksal der Königstochter und das durch diesen Raub verursachte Blutvergießen bleibe hier unerzählt. Wir erfahren aus dieser Sage: 1) dass es vor dem 10. Jahrhundert,

aus welcher Zeit die Sage berichtet, im Norden schon recht geschickte Harfner gab, die auf verschiedene Art des Harfenschlags sich wohl verstanden, auch zu List und Ränken sich brauchen ließen, 2) dass in der nordischen Vorzeit schon eine vom Gesang getrennte Instrumentalmusik existirt; 3) dass bei Hochzeiten wacker gezecht und getanzt wurde.

Der Tanz in der germanischen Sage: Elben- und Nixen-, Riesen- und Zwergentänze.

Wenn nichts sonst die große Liebe der Germanen zum Tanz und Reigen nachweisen könnte, so vermöchten solches schon die poetischen Sagen und Mythen zu bezeugen, in welchen unsere Voreltern das, was sie selbst gern thaten, ihren Göttern und deren Umgebung beilegen. Die ganze große Natur galt unsern Altvordern als voller Musikgetöne und Tanz, deren Ursprung sie den Göttern selbst beilegen. Im Brausen der heiligen Eichen und im Sturmwind, wie am rauschenden Wasserfall hörten sie Musik und Gesang und glaubten diese ihre heiligen Wälder von spielenden und tanzenden Waldgöttern, sowie das Wasser von Meerfrauen und tanzenden Nixen belebt. Selbst im Innern der Berge lässt die germanische Sage sinnestrückende Tänze aufführen, man denke z. B. an Frau Holle im Hörselberge.

Wie die indischen Maruts ihr Sturmlied hatten, so hatten die germanischen Elementargeister, die Luft- und Sturmgeister, Elben genannt, einen hinreißenden Tanz, den Albleich, der Alles um sich her, selbst Bäume und Felsen unwiderstehlich zum Tanze hinreißt (Grimm, Myth. 439). Wie der Ton aus Oberons Zauberhorn zum Tanzen fortriss, so ist der Albleich eine süße und entzückende Weise.

Andere Melodien, von den Sturmgeistern Huldra, Wichtel und Elben aller Art ausgeführt, waren der Liufingslag, Hulderslat, Wichtelschal und Alfdands (d. h. Elfentanz), Grimm, Myth. 434. Denn das gute Völkchen der Lichtelfen (gute Holden, Lieblinge = Liufingar genannt) liebten die Musik, und ihre Tanzlust, wozu sie die Nacht wählten, war unermüdlich (Simrock 409).

Die Liebe zu Spiel, Gesang und Tanz zeigt sich aber nirgends nachhaltiger als bei den Wassergeistern. Die Wassereiben, die Nixen und der schwedische Strömkarl (Flussmensch, der auch Fossogrim, von fors = Wasserfall, heißt) übten wunderbar schönes Spiel und Gesang und kannten Tanzlust (Grimm 460. 461).

Vom Strömkarl hat der Norden die tief bedeutsame Sage: Er hatte elf Weisen, von denen man aber nur zehn singen darf, weil die elfte dem Nachtgeiste und seinem bösen Heere gehört und bei ihren Tönen Tische, Bänke, Kannen, Becher, Greise und Großmütter, selbst die Kinder in der Wiege tanzen würden. »Das Heer der Nachtgeister ist wohl das der Sterne, die am Himmel ihren geheimnisvollen Tanz abhalten« — meint erklärend Dr. Henne am Rhyn.

Der Tanz der Elbinnen im Mondenschein ist so verführerisch, dass man die Augen abwenden muss, um nicht hineingezogen zu werden. — Nebst dem Albleich war der Tröllaslag (Tröllschattr norweg. Troltslaat) berühmt. Tröll bezeichnet einen bösen Erdgeist in Riesengestalt. Somit hätte man unter Tröllschlag eine Melodie von zauberischer Wirkung, mit Trommel und pantomimischem Tanz begleitet, sich vorzustellen. Wie die indischen Dämonen (die Hidimba) Tanz und Spiel lieben und ihre Sturmlieder hatten, so gab es bei den Germanen einen Riesentanz (Tusseldands), eine traurige Melodie, nach welcher die Riesen ihre Reigen aufführten. (Mannhardt, Germ. Mythen 191.)

Wie haben wir uns den ältesten Tanz der Germanen vorzustellen?

Wie unsere Voreltern ihren Bärenhäuter-Reigen gestampft haben und wie die Musik dazu geklungen hat, ist uns urkundlich nicht berichtet, doch können wir aus Erfahrungssätzen der Wissenschaft uns ein annäherndes Bild von jener Tanzweise verschaffen.

Die älteste Poesie eines jeden Volkes ist eine Verbindung von Tanz, Spiel und Gesang. Diese drei Dinge sind noch ungetrennt; kein Tanz ohne Lied, und kein Lied ohne Gesang und Tanz. Tanzlieder waren die ältesten Lieder; hymnisch-chorische Gesänge gingen überall dem Epos voraus und ebenso ging alle Lyrik vom Tanze aus. So lehrt es die Naturgeschichte aller Natur- und Kulturvölker. So war es unbezweifelt auch bei den Deutschen in ältester Zeit und auch sie hatten ihre Gesangtänze und Tanzgesänge. Ein solcher mit Tanz (d. h. orchestrischem Einerschreiten) und mit Spiel verbundene Gesang hieß bei ihnen ein Leich. Das Wort (abgeleitet vom gothischen laikan, spielen, hüpfen, laiks, Spiel) weist auf eine Vereinigung von Gesellschaftsspiel mit Tanz und Gesang hin, gegenüber dem vom Einzelnen gesungenen, gleichstrophigen Liede.

Bei Chortanzliedern war nothwendig das musikalische Element vorherrschend. Eine festgeformte Melodie (modus) musste vorhanden und dem Volke bekannt sein, nach der es seine Texte sang und seine Tanzschritte regelte, während beim Vortrage der epischen Poesie der Gesang mit der begleitenden Harfe untergeordnet war. Daher finden wir in alten Glossarien vor dem 12. Jahrhundert das Wort Leich durch modus (Weise, Melodie, Tanzweise) erklärt und an verschiedenen Stellen werden die Leiche bald geharft, bald gegeigt, was immer auf Melodie und Instrumentenspiel hinweist.

Sehr einfach und kurz mögen diese alten Tanzspiellieder (= Leiche) gewesen sein, aus wenigen ungleich langen allitterirenden Strophen verschiedenartigen Inhalts bestehend — so ungefähr, wie unsere heutigen Kinderreigen beschaffen sind, z. B. »Jammer, Jammer hin und her« (s. Kap. XVII Kinderreigen) ist ein kleiner Leich zu nennen.

In späterer Zeit, unter dem Einflusse der geistlichen lateinischen Kirchenpoesie und besonders zur Minnesingerzeit durch Nachbilden der französischen Lais wurde die Form des Leichs sehr künstlich ausgebildet. Eigenthümlich sind ihm die ungleichen Strophen. Diese Eigenthümlichkeit kann der Leich schon früh, wo er noch die alte heilige Poesie des Volkes ausmachte und bei Opferfesten gesungen und getanzt wurde, recht wohl gehabt haben. Sie stellt beim Chorliede sich leicht ein, wie der griechische Dithyrambos lehrt, und widerstrebt nicht dem Wechselgesange des vor- und nachsingenden Haufens. [Mehr über Leichform unter Kap. XV.]

Um uns von der Beschaffenheit des altgermanischen Volkstanzes (und einen anderen gab es nicht) einen Begriff zu machen, muss man den färöischen sich gegenwärtigen.

»Der eigenthümliche färöische Tanz wird sich noch lange erhalten, ob schon ihm eine bessere Musik zu wünschen wäre. Jeder Tanzende singt nämlich den angestimmten Gesang, so gut wie er kann, natürlich ohne alle Begriffe von Harmonie und Takt, während der aus Männern und Frauen gemischte Tänzerkreis (also Reihen!) abwechselnd 3 Schritte links und 3 Schritte rechts geht, dann stille steht und sich verneigt.« So beschreibt ihn Prof. Maurer in Westermann's illustr. deutschen Monatsheften (Mai 1863) auf Grund eigener Anschauung.

Schon ein älterer Schriftsteller erwähnt den Volkstanz der Färinger; es ist Lucas Debes, in dessen *Færoa reserata*, Kopenhagen 1673. S. 251 sagt er darüber, was hier in getreuer Übersetzung folgt:

»Die Einwohner der Färöer (Schafs-Inseln) sind unnützem Zeitvertreib und eitler Lustbarkeit nicht geneigt, sondern begnügen sich meistens damit, den Tag über Psalmen zu singen; allein auf ihren Hochzeiten und während der Jultage (Weihnachtszeit) erfreuen sie sich an einem einfältigen Tanze in einem Kreise, Einer des Andern Hand erfassend und einige alte Heldenlieder singend.«

Der getretene Tanz wird noch auf den Färöern bis in die neueste Zeit vom ganzen Volke getanzt: »Männer und Frauen bilden eine einzige lange Reihe; sie bewegen sich dabei 3 Schritte nach vorn oder 3 Schritte zur Seite, bleiben dann, hin und her sich biegend, eine kurze Weile stehen und thun wieder 3 Schritte zurück. Die ganze Reihe singt dazu Lieder, welche von entsprechenden Geberden begleitet werden. Dieser Tanz scheint im ganzen Norden verbreitet gewesen zu sein.«¹

Ähnlich ist der isländische *Vikivaka*. Es ist ein Schaukeltanz, wobei man auf dem rechten Beine stehend sich mit dem Oberleib nach dem Takte des Gesanges bald vor-, bald rückwärts neigt, ohne die Stelle zu verwechseln. Auch den Reihentanz kennen die Männer auf Island und nennen ihn *Hringbrot*.²

Ein gelehrter Isländer, Arngrim Jonsson, der 1568—1648 lebte und durch eine Anzahl von Schriften über die Geschichte seines Vaterlandes sich Verdienste erwarb, nennt unter den Belustigungen seiner Landsleute auch Tänze, welche *Viki-vaki* hießen. Nach seiner Angabe wurden die Tritte durch die Töne eines Liedes bestimmt, welches von Einem oder Mehreren der Gesellschaft vorgesungen ward (wahrscheinlich irgend ein Heldenlied oder Ballade, wie bei den Färingern) und in dessen Kehrreim sie alle einstimmten.

So haben wir uns auch die Tänze der heidnischen Germanen zu denken: es waren getretene Chortänze oder Reigen, stets mit Gesang und Geberdenspiel verbunden.

Den Tanz liebte und übte der Germane beim Kultus, im Felde und im Hause. Nicht bloß als Kräftigungsmittel zur strengen kriegerischen Erziehung, nicht bloß bei seinen ländlichen Festen und heiligen Opfern diente der Tanz: auch bei feierlichen Handlungen im Familienleben, bei Hochzeiten und Totenbestattungen durfte er nicht fehlen.

Erst durch die Nachrichten aus der Zeit nach der Einführung des Christenthums wird unsere Überzeugung bestätigt: dass unsere Voreltern große Freunde des Tanzes waren, da sie als Neubekehrte ihre von der Verehrung der Götter her gewohnten Tänze lange nicht aufgeben wollten.

¹ P. E. Müller bei Lyngbye, *farøiske quæder* S. 8—10. K. Weinhold, d. deutschen Frauen im MA. II, 160.

² Weinhold, *Altnordisches Leben*. 465.

Kapitel II.

Deutscher Tanz seit der Einführung des Christenthums bis zur Minnesingerzeit. (8.—12. Jahrh.)

»Das Alte stürzt, es ändern sich die Zeiten« mit der Einführung des Christenthums. Die alte heidnische Tanzlust und Tanzweise musste dadurch erschüttert werden; denn jene alten Chorreigen, darin Wort und Weise mit dem Tanze zusammenhingen, standen in Beziehung zum heidnischen Kultus und die beim Tanz gesungenen Lieder enthielten den Preis der Götter und Gebete an sie. Das konnte die christliche Kirche nicht ferner dulden und ihre endliche Herrschaft zerstörte allen Zusammenhang zwischen Tanz und Heidenthum.

Doch nicht mit einem Schlage stand die neue Weltordnung da, sondern man musste dem Heidenthum aus Klugheit gewisse Zugeständnisse machen. Alles Gewohnte auf einmal ausrotten zu wollen, lassen verständige Eroberer von Ländern sich nicht einfallen. So geschah es auch bei dem Übergang vom Heiden- zum Christenthum.

Hier müssen wir etwas über die Festtänze der ersten Christen einschalten, das zwar nicht direkt auf Deutschland bezüglich, doch aber zum Verständnis des Nachfolgenden nothwendig ist.

Die Apostel und deren Nachfolger, wie auch die ersten Bischöfe hatten recht wohl erkannt, dass es nicht gut sei, den Neubekehrten alle heidnischen Gebräuche zu entreißen und darum auch ihnen nicht mit puritanischer Strenge die altgewohnten religiösen Tänze zu verbieten, weil man wusste, dass die Heiden auf ihre gottesdienstlichen Gebräuche viel hielten und bei deren gänzlichem Ausscheiden sich wenig Bekenner zum Christenthum gefunden haben würden. Darum ließ man es geschehen, dass unter mancherlei heidnischen Gebräuchen auch die festlichen Aufzüge und Tänze in die Feierlichkeit der christlichen Kirche herübergenommen wurden. Durch eine eigenthümliche Deutung einiger Aussprüche des Apostels Paulus fand man, dass das Tanzen beim Gottesdienst erlaubt sei, und wurde es durch einen gewissen Gregor Thaumaturgos¹ eingeführt, und nachdem die Christenverfolgungen aufgehört hatten, wurden alle Freuden- und Friedensfeste der Kirche durch Tanz verherrlicht, während er bei Hochzeiten den Christen verboten war.

In alten christlichen Kirchen (z. B. in Rom) ist noch heute ein erhabener Ort zu sehen, dem man den Namen Chor gab, er war von den übrigen Theilen der Kirche abgesondert und fast wie ein Theater gebaut. Auf demselben führten die Priester an hohen Festtagen, später an jedem Sonntage ihre heiligen Tänze auf.

Als Anführer dieser Kirchentänze fungirte der Bischof selbst und wurde er als Anführer der heiligen Reigen Praesul (Vortänzer) genannt, der den übrigen Klerikern mit seinem Beispiel voranging.

Die Tänze der ersten Christen waren ehrbar, sittsam und voll Zucht und Andacht. Die gottgeweihte Festfreude wurde gewöhnlich in großen Städten begangen, wo Bischöfe ihren Sitz hatten. Dort versammelten sich die herbeigekommenen Christen und führten ihre andächtigen Tanzreigen durch die Straßen,

¹ Gregorius Thaumaturgos war seit 244 Bischof v. Neocäsarea, s. Hase, Kirchengesch. § 65.

bis zu den Grabstätten der Märtyrer im freien Felde auf. So erzählt Theodosius (Hist. Eccl. c. 27) von den ersten Christen zu Antiochia, dass sie in der Kirche und bei den Gräbern der Märtyrer tanzten.

Die religiösen Tänze der Heiden im Alterthum bestanden in ernstesten feierlichen Aufzügen, schönen Körperstellungen und symbolischen Wendungen und Verschlingungen, Alles unter Absingen von Hymnen, oft aber war es bloß eine stumme Sprache, damit man den Göttern huldigte.

So hat man sich auch die christlichen Kirchentänze zu denken, nicht etwa wie unser sinnloses Herumhüpfen von Tanzpaaren, sondern als einen feierlichen metrisch gemessenen Gang, wie man das noch bei feierlichen Umzügen (Processionen) in der katholischen Kirche sehen kann.

Männer und Frauen tanzten aber bei diesen Tänzen niemals zusammen, sondern jedes Geschlecht hatte seine besondern Reigen. Bei allen gottesdienstlichen Handlungen der damaligen Christen waren Männer und Frauen abgesondert, und wo es öffentliche Festfreuden und Ceremonien gab, standen diese unter Aufsicht der Bischöfe und Priester, damit Alles ehrbar und gottselig zugeht. In den Kirchen standen die Frauen auf den Emporkirchen, die mit Gittern versehen waren (wie bei den Nonnen das Chor), damit sie nicht gesehen werden konnten, und darüber wurde so streng gehalten, dass u. a. Chrysostomus einen Geistlichen sogleich aus dem Chor stieß, der ein Weib, das von ungefähr durch das Gitter sah, mit freundlich begehrllicher Miene angeblickt hatte. Auch bei dem christlichen Friedenskuss küssten nur Männer und so die Weiber sich untereinander. Das Alles geschah aus guten Gründen. Solcher strengen Überwachung halber nannten die Heiden die größten Freudenfeste der Christen nur traurige Feste und Neubekehrte hatten viel zu überwinden, um sich daran zu gewöhnen. Etwas Musik mussten also die Bischöfe gestatten und weil viel Singens und Leierns bei den Heiden beliebt war, so wurden Hymnen gedichtet zum Lobe der Heiligen und Märtyrer, damit die neuen Christen auch etwas zu singen hatten, und statt der Schmausereien wurden ihre Liebesmahle (Agapen) in aller Zucht und Ehrbarkeit abgehalten, wobei noch Geld zur Unterstützung armer Wittwen, Waisen und Gefangenen eingesammelt wurde.

Die eifrigsten und tugendhaftesten Christen versammelten des Nachts sich vor den Kirchthüren in den Vigilien (Nachtwachen, nächtliche Andachten am Vorabend hoher Feste) und sangen Lieder und tanzten.

Die Kirchenväter selbst hatten in ihren Schriften dem Tanze größtes Lob erteilt. So sagt der heilige Basilius (Epist. I ad Greg.), dass Tanzen die vornehmste Beschäftigung der Engel im Himmel sei, und muntert seine Leser auf, ihnen nachzuahmen.

Indessen blieben diese christlichen Festtänze nicht lange die Beweise religiösen Eifers, nicht immer so würdig und feierlich, wie ein heiliger Tanz sein soll. Da dieselben am häufigsten zur Nachtzeit (in den Vigilien) angestellt wurden, so gaben sie Anlass zu den ärgsten Ausschweifungen. Aus den Festtänzen wurden lärmende Tanzpartien, aus den Liebesmahlen Convivien, wo Schlemmerei an die Tagesordnung kam.

Dass es arg gewesen sein muss, beweisen die zahlreichen Verbote solcher Tänze von Seiten der Kirche. Doch umsonst boten jetzt die Kirchenväter alle Beredsamkeit auf, um vor solchen Lustbarkeiten zu warnen, der Unfug dauerte fort, so dass er die Aufmerksamkeit der Concilien auf sich zog. Ein solcher Concilbeschluss vom Jahre 622 sucht zu beweisen, dass solche Festfeier nicht christlich, sondern nur Nachahmung der heidnischen Dionysius- und Bacchusfeste sei. Die Päpste Gregor III. (731) und Zacharias (741) gaben zuerst Dekrete gegen solches

Treiben in den Kirchen und einzelne Bischöfe eiferten in ihren Schriften gegen die Kirchentänze als schändliche Ruchlosigkeit.

Kehren wir nach dieser Abschweifung zu dem Tanze in Deutschland zurück.

Wie in Griechenland, Italien und Gallien die ersten Christen ihre altheidnischen Festtänze mit herübergenommen hatten, so war es auch in germanischen Landen geschehen: nach der Christenbekehrung erhielten sich Heidentänze auch in Deutschland fort, und mit christlicher Umdeutung und auf christliche Fest- und Gedächtnistage der Märtyrer verlegt, waren sie zur Verherrlichung des Gottesdienstes gestattet worden, weil auch hier die neuen Christen ihre alten Gebräuche und Gewohnheiten nicht gleich ablegen konnten.

Der Apostel der Deutschen, Bonifacius (geb. 684, gest. 755), fand aber in den Kirchen mancherlei heidnischen Unfug. Darum hat er in dem zu Leptinus 743 gehaltenen Concil ein Verbot durchgesetzt, welches die Reigen der Laien und die Gesänge der Mädchen und die Gastereien in der Kirche für unerlaubt erklärt.¹

Wir finden hier die erste Spur von Chorreihen und Tanzliedern der Deutschen. Zugleich gelangen wir zu der Einsicht, dass die Germanen aus der Heidenzeit her gewohnt sein mussten, ihre Götter durch Gesang und Tanz zu feiern, und diese Sitten auf die christlichen Gotteshäuser übertragen.

Die von Bonifacius den bekehrten Deutschen verbotenen Tanzgesänge und Mädchenlieder waren nichts anderes als die uralten Ringelreihen, d. h. solcherlei Lieder, in denen Tanz, Wort und Weise unzertrennlich verbunden waren, so dass die dabei Versammelten alle zugleich mitsangen und mittanzten, aus dem Rhythmus der Sprache und des Gesanges den Rhythmus zu ihren Tanzbewegungen entnahmen.

Der h. Eligius (St. Lois, geb. 588, gest. 689) verbietet den Deutschen die Chorreigen (choraulas) und die Teufelsgesänge (cantica diabolica): »Niemand soll an des St. Johannes oder irgend eines andern Heiligen Festtagen Sonnenstillstands-Gebräuche, Tänze, Chöre oder teuflische Gesänge aufführen.«²

Dieses Verbot wiederholt Burchard von Worms 1024 in seinem Beichtspiegel.

In den Kirchengesetzen des 9. Jahrh. werden Tänze und üppige Lieder auf den Straßen und in den Häusern mit starken Ausdrücken gertgt. So verbietet Anno 813 das Mainzer Concil »den schändlichen und üppigen Gesang ringsum die Kirchen«.³

In den Gesetzen von Karl und Ludwig wird das Verbot wiederholt mit dem Zusatze: »Jene Sing- und Springtänze, die schändlichen üppigen Gesänge und jene Teufelsspiele sind weder an öffentlichen Plätzen, noch in den Häusern, noch an irgend einem Orte aufzuführen, weil sie aus dem Gebrauche der Heiden übrig geblieben sind.«⁴

¹ »Non licet in ecclesia choro secularium vel puellarum cantica exercere, nec convivia in ecclesia celebrare.« (Statut. S. Bonifacii cap. 21. Eckhart, Franc. or. I, 411.)

² »Nullus Christianus in puras (P. pyras) credat, neque in cantu sedeat, quia opera diabolica sunt; nullus in festivitate S. Joannis vel quibuslibet sanctorum solemnitatibus solstitia aut ballationes, vel saltationes aut coraulas aut cantica diabolica exerceat.« [Aus einer Predigt des heil. Eligius. Abdruck bei Grimm, Mythol. Anh. p. 30.]

³ Concilium Moguntinum Caroli M. anno 813: »Canticum turpe atque luxuriosum circa ecclesias agere omnino contradicimus, quod et ubique vitandum est.«

⁴ Lex Caroli et Ludovici: »Illas vero balatationes et saltationes, cantica turpia et luxuriosa et illa lusa diabolica non faciat nec in plateis nec in domibus neque in ullo loco, quia haec de paganorum consuetudine (ritu) remanserunt. (Abdruck in Wackernagel, Wessobrunner Gebet 28.)

Wohin die Kirche reichen konnte, setzte sie ihre kirchlichen Handlungen und ihren Gesang an die Stelle der heidnischen. Aus den alten Kultusstätten entstanden christliche Kapellen. Bei Processionen, Feldumzügen und Todtenbestattungen, ja selbst wenn es in die Schlacht ging, musste jetzt das »Kyrie eleison« (Herr, erbarm dich unser!) angestimmt werden. Aber bei Kirchmessen, die statt der Opfer eingerichtet wurden, und bei Erntefeiern, bei Hochzeiten, überhaupt bei vielen öffentlichen und häuslichen Festen musste wohl oder übel die Geistlichkeit dem Volke seine weltliche Tanzfreude und gewohnte Heiterkeit in ungestörter Weise lassen. Denn das Volk hielt, wie das in der Natur der Sache liegt, fest an seinen alten Festen und den damit verbundenen Gebräuchen.

Als im 13. Jahrh. die geistlichen Schauspiele oder Mysterien entstanden und mit Vorliebe von Klerikern und vom Volk gepflegt wurden, fand der Tanz von Neuem Anlass, sich in die Kirchen zu drängen und mit Reigen und Pantomimen diese geistlichen Spiele zu unterstützen. Bekanntlich waren die Mysterien dramatische Darstellungen biblischer Begebenheiten, zunächst von Geistlichen und Chorknaben aufgeführt, später wurden auch weltliche Figuren darin zugelassen. So setzte man nicht allein die Hauptbegebenheiten aus des Heilands Leben (Geburt, Leidensgeschichte, Auferstehung), sondern auch andere biblische Erzählungen in Scene, z. B. die Geschichte der Herodias mit Johannes dem Täufer, die Leiden des armen Lazarus, die Geschichte der klugen und thörichten Jungfrauen u. s. w.

Um es sich gemüthlicher zu machen, schlug man später um die Kirche oder auf dem angrenzenden Kirchhofe Zelte von Leinwand auf, um gegen Sonnenhitze geschützt zu sein. Diese Zelte hießen Ballatoria, auch Choraria, d. h. Tanzböden.

Gegen diese Tanzspiele eifert noch das Concilium von Würzburg 1298 und wurden die Übertreter mit dreijähriger Kirchenbuße belegt. Ja, nach einem Concil zu Basel im 15. Jahrh. war es an einigen Gegenden noch Gebrauch, in der Kirche Schau- und Freudenspiele aufzuführen, zu tanzen und Gastmähler zu halten.

Dergleichen Tanzspiele in Kirchen wurden endlich sogar noch 1617 im Erzbisthum Köln aufgeführt und auf das Strengste verboten.¹

Bei dem Mangel an Schilderungen der ältesten deutschen Tanzart muss uns die Beschreibung eines süddeutschen Tanzes im lateinischen Gedichte Rudlieb um das Jahr 1000 recht willkommen sein. Dort wird u. A. die Einkehr unseres Helden bei einem Neffen, der wieder bei einer Wittve zum Besuche war, in lieblicher Weise geschildert. Die Wittve hatte ein holdseliges Töchterlein, ein Pathenkind von Rudliebs Mutter. Das Mägdlein hatte große Freude an zahmen Vögeln, darunter redselige Staare sich besonders hervorthun; gar klug plapperten diese und konnten auch das Vaterunser bis zu »der du bist im Himmele, le, le« recitiren, was ihnen die Schwester Statze (Anastasia) beigebracht hatte.

Unterdessen fanden sich auch zwei Harfner (harpatores) ein, die so schauerlich spielten, dass Rudlieb sich zur Hausfrau mit der Frage wandte, ob sie denn sonst keine Harfe im Hause habe, und sie brachte bald eine überaus treffliche herbei, auf welcher ihr seliger Herr früher spielte und deren Klänge ihre alte Liebe wieder beleben; keiner hatte sie seit seinem Tode berührt:

»Sie brachten ihm die Harfe. Er griff hinein gewandt
Bald mit zwei Fingern nur, bald mit der ganzen Hand

¹ A. S. Binterim, Denkwürdigkeiten der kathol. Kirche. II. Bd. 2. Theil. 8, 77.

Und spielte Gäng' und Läufe so deutlich und so klar
 Und sang ein Lied von Minne, dass Allen wohl zu Muthe war:
 Wer Hand und Fuß im Reigen sein Leben nicht bewegt,
 Dem ward doch bei der Weise die Lust zum Tanz erregt.«

Lauschend horchen selbst die Harfner; so spielte er drei kunstreiche Weisen.
 Da bat die Wirthin noch um eine vierte, aber fröhliche: um einen Reigen,
 den das Töchterlein mit dem Junker tanze:

»Rudlieb hub an zu spielen und sang ein Lied dazu,
 Es hätte hüpfen mögen das Kalb in der Kuh.
 Vom Tische frohlockend sprang die schöne Maid
 Und schwang sich gefällig und hob mit Anstand das Kleid.
 Da kam ihr entgegen der schnelle Jüngling froh,
 Die Meidende zu suchen, die ihn doch ungern floh.
 Er kreiste wie der Falke, da sie der Taube glich,
 Meint' er sie zu haschen, entschlüpfend wandt' sie sich.
 Sein Tanzen war ein Fliegen, zu schweben schien die Magd,
 Nun hatt' er sie gefunden, das holde Wild erjagt.
 Sie reicht die Hand ihm willig und beut ihm den Kranz,
 Doch schnell dem Geneckten entflieht sie wieder im Tanz.
 Nie sah man bess're Tänzer und nie ein schön'res Paar,
 Alle Gäste klagten, als er zu Ende war.«

So lautet diese schöne Stelle aus Rudlieb VIII, 43—55 in Simrocks Übertragung in seinem Amelungenliede III, wo das zerfetzte Epos meisterhaft zu einer kleinen Novelle gestaltet ist.

Dr. H. Holland, der in seiner Geschichte der altdutschen Dichtkunst in Bayern vom ganzen Rudlieb einen deutschen Auszug liefert, bemerkt S. 69 dazu: »Man glaubt, der Tegernseer Dichter des Rudlieb habe bei dieser Schilderung unmittelbar den Bauertanz vor Augen gehabt, wie er noch heute am St. Bartholomä-Tage auf den abgelegenen Höhen der benachbarten Valle (Jägerhaus unfern Tegernsee) in urweltlicher Bravour, oder mit größerer Glätte als gewöhnliches Schuhplatteln¹ an den Ufern des Sees aufgeführt wird.«

Verwünschung heidnischer Tänzer (11. und 12. Jahrh.).

An gewissen Tagen veranstalteten die Germanen Tänze, welche gemeinsam vom Volke unter Gesang und Händeklatschen ausgeführt wurden und jedenfalls beim heidnischen Kultus in Anwendung kamen. Diese alte Übung aus der Heidenzeit erhielt an manchen Orten sich lange, bis ins 12. Jahrhundert hinein. Aus Chroniken dieser Zeit erfahren wir Näheres über die Ausführung der von der Kirche verbotenen Tänze, die man auf Friedhöfen zur Zeit der Christnacht und der Kirchweihe zu veranstalten pflegte.

Nach einer ungedruckten Chronik des 13. Jahrhunderts zu Einsiedeln geschah es im 11. Jahrhundert in einem zum Bisthum Halberstadt gehörenden Dorfe Corbelie, dass in heiliger Nacht ein Bauer, Namens Otbert, mit 15 Männern und

¹ Über den »Schuhplattl-Tanz« mehr weiter unten.

3 Weibern, von denen eine Mereswind hieß, in der Nähe der Kirche, in welcher die Weihnachtsfeier schon begonnen hatte, ihre Tänze unter zügellosem Gesange ausführten. Nachdem der Presbyter Bubertus sie mehrmals ermahnte aufzuhören, sie trotzdem aber nicht aufhörten durch ihren zügellosen Gesang den Gottesdienst zu stören, hat sie der Priester verwünscht und den Fluch auf sie geladen. In Folge dessen mussten jene 18 Personen auf einem und demselben Platze immerfort tanzen und unaufhörlich singen, bis Herbert, der Erzbischof von Köln, aus Mitleid dahin kam und sie im Namen Gottes von ihrem unfreiwilligen Tanze befreite.¹

Dieselbe Tanzwundergeschichte erzählt der um 1140 lebende englische Schriftsteller Malmesbury in seinem Werke *De gestis Anglorum* (lib. II, p. 67) :

Am Abend vor Weihnachten 1021 sollen 16 betrunkene Bauern und 3 Weiber ganz sonderbarer Weise von einer Tanzlust ergriffen worden sein. Sie seien auf dem Kirchhofe des Klosters Kolbich, an der Wipper (unweit Bernburg) gelegen, tobend umhergesprungen und hätten mit Lärmen und Schreien den Priester Rupert im Messelesen gestört, sich das auch nicht wollen nehmen lassen, daher dieser im heiligen Eifer ausgerufen habe: »Ei, so tanzt ein ganzes Jahr!« Das sei auch geschehen, bis der Erzbischof von Köln ihnen diesen Fluch wieder abgenommen habe. Die Weiber wären gleich gestorben, die andern hätten lebenslang Zittern behalten und wären niemals wieder fröhlich geworden.²

Ähnliches von einem Volkstanze ums Jahr 1150 erzählt der Mönch Iring von St. Blasien, der vor seinem Eintritte ins Kloster die halbe Welt durchwandert hatte und einst zu einer im Norden gelegenen Insel (welcher?) gelangt war, wo er mit eigenen Augen bei Anlass einer Kirchweihe solchen Unfug zu beobachten Gelegenheit hatte. Die tanzende Menge wurde von einem Chorführer geleitet, der in ihrer Mitte ging und die Bewegungen theils mit Fußstampfen, theils durch Gesang, in welchen die Menge einstimmte, regelte.

Hören wir den Bericht über die Tanzproduktion wörtlich übersetzt: »72 Menschen konnte man zählen, welche spielten, Speise und Trank zu sich nahmen, nicht schliefen und, was noch wunderbarer ist, so lustig und lebhaft waren, als kämen sie erst an diesem Orte zusammen. Untereinander redeten und scherzten sie, zu Fremden, die hinzukamen, sprachen sie aber kein Wort. Ihre Kleider und Schuhe blieben bei diesem Tanze unversehrt und unabgenutzt. Unter diesen Personen bemerkte Iring eine alte Frau, die mit ihren beiden Söhnen und zwei Töchtern, ohne Anstoß zu erregen, sich dem Reigen angeschlossen hatte. Der Reigenführer (choraula) ging in der Mitte und machte ihnen die Bewegungen vor, trampelte mit den Füßen und jauchzte (johlte) mit dem Munde und warf dabei einen Stab, an welchem er seine Handschuhe aufgehängt hatte, in die Höhe und fing ihn mit den Händen wieder auf.«³

Der Tanz-Unfug geschah nach Irings Erzählung ebenfalls während des Gottesdienstes, bei welchem sich viel Volks versammelt hatte. »Der fungirende Geistliche

¹ *Chronica inedita cujusdam Fratris praedicatorum*. Cod. Einsidl. saec. XIII, cit. apud Schubiger, *Specilegia* p. 152: »Ut suis dissolutis cantibus divinum officium non impedirent, nec vellent acquiescere, ipse presbyter nomine Bubertus imprecatus est eis, et maledicam congressit. . . Illi XVIII coream duxerunt saltantes in eodem ipso loco et cantantes incessanter quo usque archiepiscopus Coloniensis nomine Herbertus misericordia motus venit illuc et ipsos in nomine domini a tali vinculo coreae liberavit.«

² Diese Sage ist auch in Beckmanns *Anhalt. Historie* (III, 465) aufbewahrt. Zerbats 1710.

³ Das Original aus Mone, *Zeitschr. für die Gesch. des Oberrheins*, sagt hier: »Choraula in medio praecambulus ibat, pedibus plaudebat, ore jubilabat, virgam, quam in manu gestabat, ad quam etiam chirothecas suas supenderat, in altum jaciebat, et manibus recipiebat.«

ermahnte die Ausgelassenen, von ihrem ärgerlichen Betragen abzustehen, doch umsonst. Vielmehr geschah es, dass nach dem Lesen des Evangeliums, als er das Volk mit einer frommen Vermahnung zu erbauen beabsichtigt, das Geschrei der Jauchzenden und ihr Gelächter im Vorhause der Kirche in der Nähe des Hochaltars seine Rede unterbrach und sein Vorhaben verhinderte.«

Hexentanz.

Nachdem die heidnischen Götter und Göttinnen entthront und ihre Anbetung durch Gesang und Tanz von der christlichen Kirche streng verboten worden, lebten jene dennoch fort in der Sage und in dem Aberglauben des Volkes. Sie, die einst heilbringend galten, wurden zu schadenbringenden Unholden, Gespenstern und Hexen, die sogar ihre eigenen Tänze, Hexentänze, haben sollten. Was die mittelalterliche Sage darüber sich eingebildet hat, ist im Wesentlichen Folgendes: »In der Walpurgisnacht, bisweilen auch in der Johannismacht, versammeln sich alle Hexen auf dem Blocksberge (Brocken) oder auf anderen Bergen (Hörsel- und Inselsberg in Thüringen, Tanzbuche daselbst, Staffelstein bei Bamberg, Krötenberg in Baiern, auch in Ostpreußen auf einigen Blocksbergen, in den Alpen auf höchsten Bergspitzen oder in tiefen Schluchten, besonders auf dem Pilatusberg bei Luzern) oder an sonstigen Hexentanzplätzen, besonders unter Eichen und Linden [fast durchweg alte Opferplätze und Gerichtsstätten!] und auf Wiesen. Dorthin fahren oder reiten sie, nachdem sie mit Besen und Ofengabel sich bewaffnet, mit Hexensalbe sich bestrichen und mit den Worten »Schmier ich gut, so fahr ich gut, fahr nirgends nieder« besprochen haben, zum Schornsteine mit dem Rauch hinaus durch die Luft, auf Besen, Ofen- oder Heugabeln, Wagendeichseln, Butterfässern, dreibeinigen Schemeln, Kochlöffeln, Strohhalmen, Elsterschwänzen, auf schwarzen Katzen oder Ziegenböcken reitend, mit fliegenden Haaren, meist nackt, manchmal auch auf Wagen mit Böcken, Gänsen, Flöhen bespannt, oder in einem Siebe. Unterwegs ruhen sie gern aus, besonders auf Dornenhecken, brechen die Spitzen vom Weißdorn ab und essen sie, in der Johannismacht essen sie die Spitzen der Eberesche. — Auf dem Platze führen sie Tänze und wilde Lustbarkeiten auf, tanzen mit dem Teufel und vermischen sich fleischlich mit ihm, huldigen ihm in sehr unzarter Art und empfangen von ihm verschiedene Hexengaben. Sie schlachten ihm einen schwarzen Bock und halten ein üppiges Gelag, von dem aber Salz und Brot ausgeschlossen sind. Sie schwärmen dann in derselben Nacht umher, überall Schaden stiftend. Daher werden alle Thüren und Fenster sorgfältig verschlossen gehalten und werden in derselben Nacht die Hexen ausgepeitscht, ausgeblasen und verbrannt, indem man in manchen Gegenden mit Peitschen auf Kreuzwege geht, mit Peitschen knallt oder mit brennenden Reisigbündeln lärmend um Haus und Dorf sich treibt, oder mit Schalmeien bläst, Alles, um sich vor Schaden der Hexen zu bewahren. — Mit dem ersten Hahnenschrei endet die wüste Fahrt der Hexen; sie müssen wieder durch den Schornstein zurück. Wenn sie zu der Versammlung zu spät kommen, empfangen sie Schläge vom Teufel, der als ein Bock, schwarzer Kater, schwarzer Hahn oder Drache erscheint. Vorüberziehende Musikanten nöthigen sie manchmal, zu ihren Tänzen aufzuspielen, und geben dazu Pfeifen, die sich aber als Ziegenröhrenknochen herausstellen, Geld und Kuchen, was sich alsbald als Scherben und Schmutz erweist. Bei ihren Festen wollen sie nicht belauscht sein und üben Rache gegen Lauscher, werfen sie allenfalls ins Feuer, und manche Neugierige, die diese Fahrt beobachten oder mitmachen

wollten, sind dabei übel gefahren.« So weit über Hexentanz nach A. Wuttke, Volksaberglaube 147 ff.

Die Tänze der Hexen, Truden und Unholdinnen waren wohl die gefährlichsten Feuertänze, die nach altem Aberglauben ins höllische Feuer führen, weil sie in des leibhaftigen Teufels Gegenwart und in seinem Namen geschehen, der ihnen demaleinst einen solchen Feuer-Reigen anrichten wird, wie dort in des Froschmüslers alten Fabelreimen (gedichtet von G. Rollenhagen 1595):

»Darnach hielten sie Tänze und Reigen
Bei Pauken, Trompeten und Geigen,
Das Feuer auf einem jeden Tritt
Schoss da auch aus dem Pflaster mit.«

Dass es Hexentänze in der oben beschriebenen Art wirklich gegeben habe, hat man das ganze Mittelalter hindurch geglaubt. Uns gelten die Hexentänze am Blocksberge als religiöse Tänze der altheidnischen Sachsen und Thüringer, die ihren Göttern zu Ehren bei Nacht aufgeführt wurden. Den Tänzern dabei hat aber die christliche Zeit abenteuerliche, widerliche Gestalten angedichtet, um die Neubekehrten zu schrecken und von der ferneren Theilnahme abzuhalten. Das ist der Kern der Sage und der Grund ihrer Entstehung.

Weil Hexentänze in vielen Dichtungen und Schauspielen seit Shakespeares Hexen im Macbeth bis heute vorkommen, auch in vielen Bildwerken dargestellt sind und in Opern als Effektmittel glücklich herangezogen werden, so glaubte ich sie in einer Geschichte des Tanzes erwähnen zu müssen.

Unter neueren Komponisten hat schon der Walzerkomponist Lanner einen harmlosen Hexentanzwalzer in Fis-moll geschrieben, H. Berlioz einen tonmalerschen Hexentanz komponirt. In vielen Opern, von Webers Wolfschlucht-Teufelsspek und wilder Jagd bis zu R. Wagners Walkyren-Ritt, hat die Musik sich dieses romantischen Feldes bemächtigt.

Geistertanz.

Etwas weniger schauerlich als die Sage vom Hexentanz ist die vom Geister-tanz. Von ihm weiß der menschliche Verstand ebenfalls nichts, desto mehr spukt er als Aberglaube in den Köpfen der Thoren. Ich folge hier dem Berichte eines wunderlichen Gelehrten und gekrönten Poeten Mag. J. Prätorius, der in seinen »Blocksberg-Verrichtungen« 1668 S. 311 also schreibt: »Die Wandersleute und so des Nachts auf dem Felde sind, das Vieh zu hüten, sehen und erfahren viel wunderliche Gespenster, denn an vielen Orten in miternächtigen Ländern halten solche Geister oder Teufelsgespenster ihre Tanzkreise (Kreistänze) mit allerhand Gesang und Saitenspiel, deren Fußstapfen und Wahrzeichen bisweilen nach Sonnenaufgang in dem Thau gespürt werden. Sie tanzen auch den Boden und das Erdreich oftmals so tief hinein, dass derselbige Ort ringsumher scheint, als sei er verbrannt, dass daselbst weder Laub noch Gras mehr wächst. So wunderliche Nachtspiele heißen die Einwohner den Geistertanz oder Seelentanz, und deuten es also, dass sie sagen, alle diejenigen, welche in Freuden und Wollust des Fleisches leben und allen sündlichen Begierden den Zaum lassen, und denselben als leibeigene Knechte dienen, derselben Seelen, wenn sie nun gestorben sind, müssen sich auf Erden lassen umjagen und mit ewiger Unruhe gepönnigt werden.« — Hier ist ein Stück vom Geistersehen und Gespensterspek zu erkennen, erfunden in guter Absicht.

Nach diesen von menschlicher Phantasie geschaffenen Hexen- und Geister-
tänzen wollen wir zur Wirklichkeit zurückflüchten und am Schluss uns die Frage
zu beantworten suchen :

Was tanzte man in Deutschland vom 8.—12. Jahrhundert an Stelle der verbotenen heidnischen Gesangtänze?

Das zum Christenthum bekehrte deutsche Volk tanzte trotz aller kirchlichen
Verbote seine alten Tänze sogar oft mit ihren alten Texten noch lange fort,
theils öffentlich an Kirchweihen und am Johannisfest, theils heimlich auf entlegenen
Wiesen und in Wäldern, wohin das Auge der Geistlichen sie nicht verfolgen konnte.
Die heidnische Götteranrufung wurde aus Klugheit weggelassen oder der Text ver-
stümmelt, indem man dafür andere Namen setzte, ja vielleicht christliche Heilige
(wie z. B. St. Johannes, St. Veit) statt der alten Götter anrief. Sogar unverblümt
wird zu Neidharts Zeit (13. Jahrhundert) noch der »Herr Mai« angerufen und hatte
damals noch das Volk seine »Winelieder«.

Als Beweis für die Thatsache, dass durch das ganze Mittelalter noch die
heidnische Tanzweise fort dauerte, dienen uns: obige Verbote und die gehörten Er-
zählungen von Aufführung vor den Kirchen, sowie endlich die erhaltenen, wenn
auch verstümmelten Überreste altheidnischer Reigen in unseren Kinderreigen. Wie
wären sonst die Reigenlieder mit heidnischen Anklängen in Kinder mund bis
zur Gegenwart gelangt, wenn nicht das Volk seine alte Tanzgewohnheit noch lange
fortgesetzt hätte. Wie hätten sich sonst die alten Heldensagen im Volksmund
bis zum 13. Jahrhundert erhalten können, wenn sie nicht durch Singen und Sagen
fortgepflanzt und vor allen von deutschen Bauern beim Tanze gesungen worden
wären, der Art, dass die zuhörende Menge in den Chor-Refrain einstimmte?

Epische Texte mit pantomimischer Ausführung und Reigen erotischen Inhalts
waren es wohl zumeist, was man beim Tanz gebrauchte. Neues kam wohl nur
wenig in diesem Zeitraum hinzu.

Kapitel III.

Tanz zur Minnesingerzeit. (12.—14. Jahrh.)

Wer wüsste es nicht, mit welcher Freude die höfischen Dichter, Minnesinger
genannt, in ihren lieblichen Gedichten den Frühling mit seiner Lust immer und
wiederholt besingen! Sie fordern auf, hinaus zu gehen in die junge Natur, wenn
der Mai mit all seiner Wonne gekommen war. Damals genoss man auch noch
mehr, als wir Stubenmenschen, das Leben im Freien. Man eilte hinaus, den
Sommer zu grüßen, den Mai zu empfangen. Da war Niemand alt, man gab sich
der Fröhlichkeit hin, Wonne schauend mannigfalt.

Unter den Frühling Lustbarkeiten nahm der Tanz die erste Stelle ein. Zu
tausend Malen singen daher die höfischen Dichter von den Frühlingsreigen fröh-
licher Mädchen im Mai. Sie eilten hinaus auf den Anger, in den Schatten jungbe-
laubter Linden, und bald in lustigen Reihen mit Gesang schwebten sie lieblich dahin:

Wol dem meien,
 wol der wunne,
 wol der sumerlichen zît!
 tanzen, reien
 wer daz kunne,
 der kêr uf den anger wît,
 dâ suln wir den meien grüezen.

[Altstett, bei Bodmer MS. II, 47.]

Wir son tanzen, wir son springen,
 wir son frölich reigen, wir son singen.

[Landegge, bei Bodmer MS. I, 200.]

Kein Wunder, dass die Mädchen auf den Frühlingstanz sich freuten und schmückten und manche es bedauerten, dass der Anstand es ihnen nicht erlaube, Freiheit und Freude so mitzugenießen. Ein Strohhut (schapel), aber dabei Freiheit, wäre ihnen lieber als ein Rosenkranz unter strenger Bewachung:

„Ich will reigen,“
 sprach ein wünneclohiu magt.
 „disen meigen
 wart mir fröide gar versagt.
 nu hät mîn jâr ein ende,
 des bin ich vrô:
 nieman mich fröiden wende,
 mîn muot stêt hô.“

Refr.: »Mir ist von ströwe ein schapel und mîn vrier muot
 lieber danne ein rôsenkranz, sô ich bin behuot.«

[Burkart v. Hohenvels (um 1226). MSH. I, 204.]

Denn beim Reigen konnten sie sich ihrem Anbeter vortheilhaft zeigen und ihre Reize offenbaren, überhaupt manche Lieblichkeit entfalten:

Heimlich blicken, sendes kôsen
 ward dâ von den meiden klâren:
 züchteklich sie kunden lösen,
 minneklich was ir gebâren,
 wunderschöne wârens alle.

[Hohenvels. Bodmer I, 87.]

Die sach ich an eim reigen springen,
 der stêt wol ir rîse und ir snêwîziu kel,
 sie want sich alsam ein weidegerte.

[Sachsendorf. Bodmer I, 159.]

Selbst nur die lustigen Reigen anzuschauen war allzeit für Männer und Jünglinge ein fröhlicher Anblick, und doppelt groß die Freude, wenn die Geliebte im Reigen war:

Freit iuch gegen dem süezen meien,
 gegen der fröideberenden zît,
 hiute siht man megde reien.
 dar sult ir iuch frölich zweien.

(Kanzler. Bodmer II, 242.)

Nû wol uf zuo der linden breit
 sunder leit, swer gemeit
 schönheit welle schouwen.
 wîp diu sint darunder besunder
 ganzer fröide ein anevanc
 und aller wunne ein wunder.

[Kanzler. Bodmer II, 243.]

Zur Minnesingerzeit gab es in Deutschland zwei Hauptgattungen des Tanzes, genannt:

Reihen und Tanz.¹

Der Tanz wurde getreten, war umgehender Tanz, der Reihen wurde gesprungen, war Springtanz. Das bezeugen folgende Stellen:

Springen wir den reigen
nu vrouwe mîn,
vrûn uns gegen den meigen,
uns kumet sîn schîn. [Carmina Burana 178.]

Randolt, Gunthart, Sibant, Walfrit, Vrene
die springen dâ den reien vor. [Neidhart, Haupt 31, 35.]

Daz wir treten aber ein hovetânzel nâch der gîgen.
[Neidhart 40, 24.]

Der Reigen [mhd. reie, reige] wurde im Freien, auf dem Anger und auf den Straßen unter Gesang aufgeführt, die Tånze im geschlossenen Raume, besonders zur Winterszeit.

Obgleich der Reigen eine sehr alte, bei allen Völkern gekannte und jedenfalls auch zu den Opfertånzen der Germanen gehörige, überhaupt eine volkstümliche Tanzart bezeichnet, scheint der Ausdruck reie erst im 12. Jahrh. gebraucht worden zu sein. Im Althochdeutschen kommt er nicht vor.

Zum Tanze, wie zum Reigen wurde nach alter Sitte gesungen. Darüber geben die Minnesinger uns manche Andeutung.

Der Ausdruck »tanzli« etc, den Reimar der Fiedler unter damaligen Liederarten mit aufzählt, sowie die Überschrift tanzwise über einem Gedichte des Ulrich von Lichtenstein bezeichnen deutlich, dass man zum Tanze gesungen hat.

Im Tandarios und Floridibel [Münchener Cod. germ. 577, fol. 145] heißt es:

Die ritter dansten und sprungen
mit den frauwen und sunge n
zu danc manich hübsche liet.

Im Neidhart [Ausgabe von Benecke 429, 3] lautet eine Stelle:

Wê! wer singet nû ze tanze
junge wiben unt ze bluomenkranze?

Ein Minnesinger [Bodmer Ms. II, 48] erzählt:

Ein umbevanc mit armen blanc
daz wunschet der den reien sanc.

Schon auf dem Wege nach dem Tanzplatze ward gesungen. Neidhart beklagt sich wiederholt über die Getelinge (Bauernbursche), die ihm Feiertags, von der Straße ab, durch den Anger liefen und die Wiesenmaht (Gras) zertraten,

¹ Ganz dieselben Tansarten melden die Trouvères aus Frankreich und bezeichnen sie als Carole und Espringale. Carole (nicht von chorus, chorea, sondern carreau, Weg, Umgang abzuleiten) hieß der Rundtanz, den man heutzutage in Frankreich Branle, in Belgien Rondeau nennt, bei dem die Tanzenden, sich bei den Händen haltend, eine Kreislinie bildeten und mehr herumgingen, als eigentlich tansten und sprangen. Zu diesem umgehenden Tanze (Carole) sang man Liedchen, ebenfalls Caroles, Chançons de carole genannt, die von einer Person vorgesungen und deren Refrain vom Chore wiederholt wird.

besonders über einen, der nach Blumen zum Kranze sprang und dazu in hoher Weise seine Winelieder sang.¹

Auch die Mädchen singen schon beim Auszuge zum Maientanze. Einen solchen schildert der von Stanheim [MSH. II, 78]: »Die Mutter selbst ist, nach vergeblicher Einsprache, dem Töchterlein zum Putz behilflich, die Gespielen scharen sich, als Maien führen sie einen Schleier mit angebundenen Spiegeln, darunter singt aus blüthenrothem Munde ein wohlgeschmücktes Mägdlein in süßer Weise vor, die andern alle singen nach. So eilen sie in das Thal vor dem Walde, wo Ball geworfen wird und der Maitanz anhebt, den wieder eines der Mädchen den Gespielen vorsingt.«²

Der Gesang beim Tanz wurde vom Vorsänger angestimmt:

der des vorsingens pflag
daz was Friderich. [Neidh., Bartsch 25, 405.]

Selbst Fürst Friedrich sang den Frauen den Reigen vor, wie der Tanhuser [Bodmer I, 59] erzählt:

trûric herze frô wirt von im (Friedrich)
swanne er singet dien frowen den reigen vor.

Auch der nicht nur von seinen Sängern, sondern auch von seinem Volke gepriesene Herzog Leopold VII von Österreich galt als tüchtiger Vorsänger, denn als er 1230 starb, klagten die Wiener, dass sie den besten Vorsänger im Chor, zugleich auch den besten Stifter des Frühlings- und Herbstreigen an ihm verloren:

Wer singet uns nû vor
zu Wiene tû dem kor,
als er vil dicke hât getân?
wer stift uns nû den reien
in dem herbst und in dem maien?

[Jansen Enenkel im Fürstenbuch von Österreich.]

¹ Neidh., Ben. 391, 10: Oberhalb des dorfes strâze steig er über den anger mir zu leide. von dem stîge nâch den bluomen spranger, in einer hâhen wise stniu winelieder sanger.

415, 6: Der mir hie bevor in mînem anger wuot unt dar inne rôsen z'einem kranse brach und in hôher wise stniu wineliedel sanc.

² MSH. II, 78^a:
Sie hâten mengen spiegel guot
gestricket¹ z'einer rise²,
daz solde dô ir meie³ sîn; dâ under sanc
tûz rôtem munde, alsam ein bluot⁴,
ein maget in sûezer wise.
diu sanc vor, die andern sungem alle nâch.
in was gâch für den walt,
dâ huop sich reien manievalt. —

Vor dem walde in einem tal
dâ sach man swenze blicken,
dâ si zesamen kâmen, unde mangem kranz;
die megde wurfen ouch den bal,
si begunden stricken⁵,
dar nâch huop sich des meien ein vil michel tanz,
den sang in Bele vor unt manig ir gespil.

¹ gebunden. ² Schleier. ³ Maibaum. ⁴ Blüthe. ⁵ flechten, Kränze winden.

Der eine, welcher vortanzte, hieß Vortänzer:

Sô die vortänzer denne swigen,
sô sult ir alle sîn gebeten
daz wir treten
aber ein hovetänzel nâch der gigen.

[Neidh., Bartsch 25, 439.]

Der Vortänzer war zugleich Vorsänger, wie wir aus dieser Stelle und anderen Belegen folgern. Bei einigen höfischen Dichtern, die zum Reigen vortanzten und vortanzten, wie z. B. Neidhart und Tannhäuser, kann man sogar ein vierfaches Amt in den Dichter-Komponisten der Reigen vereinigt antreffen.

Vorsingen und Vortanzen waren zwei hohe Ämter. Die Vorsänger gehörten zu den Rüstigsten im Gäu und hatten beim Reigen manche Gewalt; die jungen Dörpfer führen blutigen Kampf darum, wer den Leitstab vortragen und damit den Tanz führen sollte:

Die geilen dorfsprenzel
die dâ wâren in dem geu
alle voretänzel
der fûeret ieslicher ein tsenin gewant
in die herevart.

[MSH. II, 101^b.]

Sit (daz nu) die törper under einander sint,
sô vrâgents: »wer sol leiten für den danc diu kint?«
Pêter wolte Uetelgözen hân erslagen
do er in den leitestap vor in sach tragen.

[MSH. III, 200^a.]

Zum Tanzapparat eines echten Vortänzers gehörte auch ein Trinkgeschirr (Trinkglas) in der Hand, das er emporhebt und vor und nach seinen vorgebrachten Versen mit seiner Tänzerin und seinen Kumpanen leert, wie solches beim Ditmarsen-Tanz (s. unten) geschildert wird und heute noch da zu finden ist, wo Schnadahüpfli gesungen werden.

Des Bechers auf dem Haupte gedenkt schon Neidhart (MSH. III, 205^b) als einer von den Bauern nachgeahmten Hofsitte, und Signot beut dem Dichter neckend seinen Becher, zieht ihn aber zurück, setzt ihn auf sein Haupt und schleift auf den Zehen hin. Doch hat Neidhart das Ergetzen, dass der Becher dem Tanzenden über Augen und Mund in den Busen stürzt. — Etwa siebenzig Jahre später erwähnt der Teichner das Weinglas auf dem Kopf des tanzenden Vorsängers, als er das wilde Tanzen rügt.

Das Trinkgefäß auf des Vortänzers Haupt erwähnt folgender Reim des 14. Jahrhunderts:

Ich wil ein kutwolf mit wein
oben auf meim haubte fûrn
und sol dennoch die erden nit perûrn.

Was hatten die Andern beim Tanz zu thun? Sie hatten im Chore zu antworten; »sie sangen alle nach«, sagt der Dichter Stamheim [MSH. II, 78^a],

ein maget in sîezer wise
diu sanc vor, die andern sungen alle nâch.

Wenn uns hier und auch anderswo der Antheil des Chores nicht angegeben ist, so dürfen wir unbezweifelt annehmen, dass ihm der Kehrreim (Omquäd in schwedischen Balladen, der Refrain in französischen Tanzliedern genannt) zufiel, der bei volkstümlichen Tanzliedern nie gefehlt hat, aber beim Abschreiben weg-

fiel und wegfallen konnte, da er nicht eben an das einzelne Lied gebunden war, vielmehr mit diesem oft in sehr loser Beziehung stand. Aber in allen Tanzliedern gab es einen Kehrreim.

Die Fortdauer des Tanzsingens auch in den folgenden Jahrhunderten ergibt sich aus gleichzeitigen Sittenschilderungen. Im Renner (v. 1614), der um 1300 abgefasst ist, rühmt eine Bäuerin von ihrem Sohne Ruprecht: Er sei ein frommer Knecht, trage sein erstes Schwert, einen hohen Hut und zween Handschuhe, auch singe er den Maiden allen zum Tanze vor. Beim Tanz der Ditmarsen erfahren wir vom Tanzsingen. Noch zu Luthers Zeit wurden viel Tanzlieder gesungen, wie ein guter Theil unserer Musikbeilagen beweisen kann: die Tänze waren noch Singetänze und es gab noch Tanzgesänge.

Zu den beim Tanz gesungenen Liedchen gehörten die Stampenien. Sie sind erwähnt bei dem Minnesinger Boppe (Bartsch, Liederd. 70, 25) als zu Tönen gesungene Liedchen:

künde er mit behendeheit
diu swarzen buoch, ouch kunst der gramacten,
und wære in sinnen wol bereit
ze doenen singen alle stampenien.

Das mittelhochdeutsche Wort *stampente*, altfranzösisch *estampie*, italienisch *stampida*, provenzalisch *estampida*, soll ein beim Tanz zur Fiedel gesungenes Liedchen bezeichnen. In Bayern (Schmeller III, 638) sind Stampelliedel Singstückchen zur Tanzmusik. Man darf bei dem Ausdrucke *stampente* an die improvisirten Schnadahüpfeln denken, die der in Straßburg und Basellebende Boppe wohl kennen musste.

Zur Begleitung des Tanzes wurde jederzeit, so auch im Mittelalter, Musik oder Gesang gefordert. Wo die Tänzer nicht selbst ihre Tänze mit Gesang begleiteten, da spielten Spielleute auf Geigen und Pfeifen und Trommel. Und das galt als etwas Stattliches.

Instrumentalspiel wurde abwechselnd mit Gesang gebraucht. Wenn die Vorsänger schwiegen, spielten die Geigen; und schwieg das Geigenspiel, so wurde wieder der Reihe nach (ze zeche) vor- und nachgesungen.¹ Scheinbar gab es größere Freude und Wonne beim Gesang als beim Instrumentenspiel.

Die Musikinstrumente², die man in höfischer Zeit beim Tanz hatte, waren: Flöten (Pfeifen), Geigen (Fiedeln), Handtrommel (sumber).

Ein größeres Orchester als Pfeifer, Geiger und Trommler haben die Bauern wohl selten gehabt. Oft wurde Pfeife und Trommel bloß von einer Person traktirt, indem der Kunstpfeifer mit der einen Hand die Pfeife hielt und darauf fingerte,

¹ Neidh. Haupt 40, 20: Sô die voretansen swigen,
sô sult ir alle sîn gebeten
daz wir treten
aber ein hovetenzel nâch der gigen.

40, 30: Zwêne gigen. dô si swigen
daz was geiler getelinge wünne:
seht, dô wart ze zeche vor gesungen,
durch diu venster gie der galm (Schall).

² Tanh. MSH. II, 85*: Dort hoer ich die flöiten wegen,
hie hoer ich den sumber regen
der uns helfe singen,
disen reigen springen.

mit der andern aber die mit Tragriemen vor den Leib gehangene Trommel (sumber) bearbeitete. Viele Abbildungen von Trachten des Mittelalters zeigen uns diesen Doppelmusikanten. Erwähnt wird noch der Dudelsack (Sackpfeife).¹ Galt es einer großen Festlichkeit, so wurden auch Flöten, Harfen und Trompeten (Zinken) in Anwendung gebracht.² Der Spielmann fiedelte und die lustige Schar sang das Tanzlied mit, bis endlich — zum Bauernjubel — die Saiten der Fiedel zerrissen oder gar der Fiedelbogen zersprang.³ Beim höfischen Tanz der Ritter wurde zwar auch gesungen; selbst Damen dichteten Tanzlieder, wie das von der Königin Ginover gedichtete Tanzlied bezeugt. Alle sangen mit oder stimmten wenigstens in den Refrain ein.⁴ Aber auch nach Fiedlern wird geschickt, die zum Tanze aufspielen mussten.⁵ Bisweilen begleitet auch ein ganzes Orchester, aus Trommeln, Posaunen, Fiedeln, Harfen und Rotten bestehend, den höfischen Tanz.⁶

Welche Tänze tanzten die Ritter? Wie war die höfische
Tanzmanier?

Die Ritter und ritterlichen Minnesinger tanzten vorzugsweise Hof tänze (hovetänze) und das waren augenscheinlich keine andern als die umgehenden Tänze, wie sie in Deutschland hießen, oder die Caroles, später Branles der Franzosen.

Tanh. Bodm. II, 59: Mit mir sult ir komen uf den anger
dâ man die jungen mit scharen siht zuosigen,
dâ sint diu kint,
vor dien man muoz beide flæten und gîgen.

II, 81: Sich huob in der stuben schal,
vor den getelingen der sumber lûte erdôz
dâ tanzten megde umberal.

Neidh. Ben. 412, 6: Dâ muosen drie vor im gîgen
unt der vierde pfeif.

¹ Renner 12417:

Der pringt ein blâsen und ein rôr.
die blâsen er drückt ze mang stunde
hin und her vor sinem munde,
daz im die packen dônent dâ bi.

Renner 12040:

Ouch ist der jungen meide traut
der eines tôden hundes haut
twinget, daz sie pellen muz.

² Tanhuser [MSH. II, 27]: Wâ nu vlæter, herpfer, dar suo tamburære,
wâ sint nu trumbunære.

³ Ulrich von Winterstetten [MSH. I, 147]:

Schrient alle: heiahei!
nu ist der seite enswei.

⁴ Parsiv. 512, 28:

Dâ sah er manger frouwen schîn
und mangan rîter jungen,
die tanzten unde sungen.

Tanh. (MSH. II, 85): Des videlæres seite der ist enswei.

Tanh. (MSH. II, 87): Nu ist dem videlær sin videlbogen enzwei.

⁵ Meleranz v. Frankr. (11282). Nach einem Morgenmahle im Freien heißt es in diesem Gedichte des 13. Jahrh.: »Nâch videlæren wart gesant, die machten tanz den frouwen.«

⁶ Titurel 1607: Dâ huop sich michel reie von maniger hande gaudine,
vom tanze grôz geschreie, weder mit tambûr noch busîne
wolten sich die frouwen lân betôren:
videln, herpfen, rothen und andre sâze dôene sie wolten hôren.

Diese Hof tänze sind oft erw ähnt, z. B. :

daz wir treten
 ein hovet ä nzel n äch der gtgen. [Neidh. Haupt 40, 24.]
 n ù strichet ùf bald einen rehten hovetanz. [Daselbst 227, 26.]

Mischten die Ritter zuweilen sich unter den lustigen Reigen der D örfler auf dem Anger, so tanzten sie nat ü rlich Volkst ä nze mit. Die ritterlichen T ä nze (hovetense), deren Namen bei den Minnesingern des 12. und 13. Jahrhunderts erw ä hnt sind, geh ö ren theils zu den deutschen, vorwiegend aber zu den ausl ä ndischen, d. h. franz ö sischen, provenzalischen und selbst b ö hmischen. Wir kommen auf die Namen unten zu sprechen.

Die Art und Weise der Ausf ü hrung von Rittert ä nzen um das Jahr 1200 erfahren wir zun ä chst aus Wolframs Schilderungen im Parzival (639, 3 ff.). Als man die Tische fortgetragen, fragt Gawan nach guten Fiedlern (videlæren). Nun waren viele Knappen da, die sich auf Saitenspiel wohl verstanden, doch strichen sie alle nur alte T ä nze; von den neuen, die aus Th ü ringen kamen, ward noch wenig vernommen. Ritter und Frauen waren »underparrieret« (untermischt) im Tanze. Man sah da zwischen je zwei Frauen einen stattlichen Ritter gehen.¹ An Freuden reich, an Sorgen arm vertrieben sie die Stunden mit Rede, bis der ungeduldige Gawan, Allen leider zu fr ü h, den Nachttrunk (Schlaftrunk) aufzutragen befahl. Er und Orgeluse wurden in eine Kammer gef ü hrt, wo er der Minne pflag.«

Die Th ü ringer Tanzweisen, welche um 1211 Wolfram im Parzival (639, 10 ff.) als neue erw ä hnt :

Sine müesten strichen alten tanz;
 niwer t ä nze was d ä wenc vernomen
 der uns von D ü rengen vil ist komen.

waren jedenfalls bei den gl ä nzenden Festen am Hofe des Landgrafen Hermann entstanden, wo S ä nger und Spielleute immer offene Th ü ren fanden, auch mancher unnütze Geselle dessen Gastfreundschaft missbrauchte. Der Hof von Th ü ringen, damals Mittelpunkt des feinen h ö fischen Lebens, gab in geselligen und litterarischen Moden den Ton an. Genug, Th ü ringen galt Anfang des 13. Jahrhunderts als Vaterland neuer T ä nze. Aber auch das deutsche Lothringen lieferte Sangweisen, die ein franz ö sischer Dichter jener Zeit r ü hmt.²

Vom h ö fischen Tanze wissen wir, dass er nicht so wild gesprungen ward, wie der Hoppaldei der Bauern, sondern getreten und mit anmuthigem Gebardenspiel begleitet wurde. Dabei konnte man wohl auch dem Schatze die Hand dr ü cken, aus Versehen den Frauen auf des Kleides Saum treten und manche Lustbarkeit genießen.³

¹ Parz. 639, 21: Och mohte man d ö schouwen
 ie zwischen zweien frouwen
 einen cl ä ren ritter gën.

² Rom. de la Rose 752: »si chant li uns rotuenges, li autres notes Loherenges,
 porce qu'en set en Loheregne plus cointes notes qu'en nul regne.«

³ Titirel 1691:

Mit h ö hgemutigem tanze wolten sie sich maneger freude nieten.
 die reich gemuten nam des wol goume
 hendel drucken meiden und frouwen kleider treten bi dem soume.

Den umgehenden oder getretenen Tanz leitete gewöhnlich (wie den Reigen) ein Vorsänger, der zugleich Vortänzer war, dem die Paare nachtanzten. In der Regel gingen die Frauen rechts (Neidh. 96, 21) und wurden entweder bei der Hand oder an dem Ärmel geführt (MSH. III, 198^b. 218^b. II, 79^b).

Die höfische Tanzmanier wird näher beschrieben in folgendem Gedicht des Burkart von Hohenvels¹. Wir ersehen daraus, dass es der getretene oder umgehende Tanz war. Er bestand aus einem Umherziehen mit schleifendem Fuß (umbeslifen) der Tanzpaare, die sich an der Hand gefasst haben. Die Frauen trugen eine Schleppe (swanz), die sie zusammenfassen (respen). Dabei gab es ein Lächeln (smieren), Zwinkern (zwinken) mit den Augen und verliebtes, verstohlenes Blicken (zwieren); auch wohl im Gedränge ein Rücken, Zerren und Ziehen. Fehlte der Pfeifer, so wurde ein Gesang angefangen.

Auch im Meier Helmbrecht (Dichtung des 13. Jahrhunderts, v. 97—103) finden wir die höfische Tanzmanier geschildert: »Je zwischen zwei Frauen ging ein Ritter, der sie an den Händen führte; ebenso zwischen je zwei Mädchen ging ein Knappe an ihren Händen, daneben standen die Fiedler.«²

Ganz dieselbe Tanzsitte ist abgebildet auf den ältesten Fresken des Schlosses Runkelstein in Tyrol (gezeichnet von Ignaz Seelas, mit Erläuterung von Zingerle 1858). Es ist eine Tour de mains, die mit langschnäbeligen Schuhen feierlich begangen wird. Das Freskobild zeigt einen höfischen Tanz: »stets zwischen zwei Frauen sieht man einen Ritter gehen. Die Tanzenden bilden eine lange Kette, die paarweise verschränkt, mit schleifenden Tritten den Umgang hält; zwei Spielleute rühren die Saiten dazu.«

Die Namen der höfischen Tänze sind zum Theil erhalten in Gedichten des 12. und 13. Jahrhunderts. Sie wurden von den Bauern nachgeahmt. Es waren folgende neun:

1. Treialtrei war ein von Zwölfen getanzter französischer Tanz, vielleicht schon eine Art Quadrille. Erwähnt ist er beim Minnesinger Göli [MSH. II, 78]:

Wie getorste er überlüt
werden, alde komen dar
dâ uns Otte helfen wil referien:
dâ muoz er den treialtrei
selbe zwelfte von der linden râmen,
lhte wird im einz ald zwei.

2. Ein anderer, noch nicht erklärter Tanz war der bei Neidhart (65, 38) erwähnte Wānaldei.

¹ Burkart von Hohenvels [MSH. I, 201^a]:

»Wir sun den winter in stuben enphâhen,
wol ûf, ir kinder, ze tanse sun wir gâhen!
volgent ir mir,
sô sun wir smieren
und zwinken und zwieren
nâch lieplicher gir.

Schöne umbeslifen und doch mit gedrange:
breste uns der pfffen, sô vâhen ze sange,
respen den swanz:
sô sun wir rücken
und socken und stücken,
daz êret den tanz.

² Je zwischen zwein frouwen stuont,
als sie noch bi tanze tuont,
ein ritter an ir hende:
dort an enem ende

ie zwischen zwein meiden gie (ging)
ein knabe, der ir hende vie (umfing);
dâ stuonden videlære bi.

3. Der Virlei ist eine Verstümmelung des französischen Virelai. Darunter verstand man eine sechszeilige Doppelstrophe, also kunstgereimte Zwölfzeile der Tanzlieder. (Proben und Erklärung s. Wolf, Lais S. 146.) Virlei als getretenen Tanz erwähnt der Renner (18076):

als ob einer den virlei træte.

Weinhold (d. d. Frauen II, 165) hält den Firlei gleich mit Firlefanz, Firlefei.

4. Firgamdray (firgamtrei), ein nicht mehr bestimmbarer Tanzschritt. Ein Gedicht im 13. Jahrhundert (Lassbergs Liedersaal II, 385) erwähnt ihn:

Ein rap (Rabe) vil höher minnen pflag,
der gie hin ze dem tanze
mit sinem rôsenkranze
trat er den firgamdray,
des fröute sich der liechte mai,
die rein begunden risen.

5. Vielleicht verwandt damit ist der trei, der in einem unechten Neidhart-
liede (228, 45) vorkommt:

Dò sprach Enzeman :
war umb geviel iu nicht der tanz ?
nu was ez doch ein niuwer trei,
in het iuwers vaters wip mit èren wol getreten.

6. Wiederum ist das Wort trei zu finden in dem obgemeldeten Tanznamen Treialtrei und in dem von Neidhart (48, 20) erwähnten Treiròs, das vermuthlich ein Tanzlied war.

7. Gofenanz ist eine Verstümmelung des französischen Convenance, d. h. Zusammenkunft; vermuthlich deshalb auf eine Tanzart angewendet, die bei geselligen Zusammenkünften der Ritter zur Winterszeit eine große Rolle spielte.

Dar sul wir den gofenanz
des vire tages legen. [Neidh. Bartsch 25, 362.]

Wol dan in die stuben tanzen
dâ hæret man den gonvenanzen. [Neidh. Bodm. II, 85.]

8. Ridewanz ist wahrscheinlich eine Entstellung des französischen Retro-
wange; das war ein Tanzlied oder Volkstanz, den schon ein französischer Hofdichter
im 12. Jahrhundert erwähnt:

Retrowange nouvelle
dirai et bone et belle
de laurige pucelle
ke meire est et ancelle. [Wackernagel, altfr. Ldr. Nr. 42.]

Der Name, welcher nicht auf das Spiel mit der Rote (rotuenge) hinweisen kann, mag vom provenzalischen retroensa herkommen, was (nach Diez, Troubadours S. 117) ein Tanzlied mit Chorrefrain bezeichnet. Das soll jedenfalls das in Deutschland entstellte ridewanz andeuten. Die Tanzweise, die man am Hofe etwas besser französisch rotuwange und rotuwange (s. Tristan 8077) nannte, hieß in der Mundart der Bauern ridewanz (Neidh. 41, 4) und ridewanzen.

»Dâ gesach man michel ridewanzen.« [Neidh. 33, 3.]

Schwerlich ist das Wort von dem noch jetzt üblichen böhmischen Nationaltanz Redowa (Rejdovak) herzuleiten.

9. Der Minnesinger Lichtenstein (Bartsch 33, 315) nennt eines seiner Lieder den Frauentanz:

Disiu liet diu heizent vrouwentanz,
diu sol niemen singen, ern si vrô.

Man kann den »Frauentanz« nicht gut als eine besondere Tanzart, sondern nur als zufällige Bezeichnung für ein Minnelied nehmen.

Außer den hier genannten getretenen Hoftänzen wurden bei den Rittern auch zuweilen Reigen,¹ die uralte Lieblingsbelustigung tanzender Bauern, aufgeführt; durch Lenzeslust ließ sich die höfische Gesellschaft verlocken, zu Spiel und Tanz aus den Sälen in die umfriedeten Baumgärten und Lindengänge zu ziehen, wo der bemessene Schleifschritt der feierlichen Umgänge zuweilen mit minder sanftem Tempo vertauscht worden sein mag.

Eine lange Kette (Reihe) von Mädchen und Rittern in bunter Reihe folgten einem Vortänzer, und in zierlichen Tanzschritten vorwärts schreitend, machten sie allerhand Windungen.

Abbildungen vom höfischen Tanz in Deutschland sind nur wenige vorhanden, vom Bauerntanz aus derselben Zeit gar keine.

Diese wenigen sind:

1. Die schon oben erwähnten Runkelsteiner Bilder [Fresko-Cyklus des Schlosses Runkelstein, herausg. von Seelas und Zingerle]. Auf Taf. 20 ist die Darstellung eines höfischen Tanzes.

2. Das Miniaturbild des Heinrich von Stretlingen in der Manessischen und Naglerschen Handschrift. [Beide sind mitgeteilt von Fr. von der Hagen in den Abhandlungen der Berliner Akademie 1852, Tom. I und II. Auch in Hagens Bildersaal Taf. 16 und 46. Daraus wiederholt in Weiß, Kostümkunde II, Fig. 243.] Sie zeigen uns einen Tänzer mit der sonderbaren Drehung des Fußes, der für das mittelalterliche Tanzen charakteristisch zu sein scheint.

3. Miniatur der Manessischen Handschrift zu Hildebold von Schwangau [Hagens Bildersaal Taf. 22], darauf ebenfalls jene Fußstellung zu schauen ist.

Auf einem französischen Monument-Relief eines Kapitäls aus Saint-Sernin zu Toulouse, 12. Jahrhundert (mitgeth. im Dict. de l'Archéol. VIII, 125) ist der Tanz der Tochter der Herodias zu sehen: das Mädchen hält in einer Hand eine Glocke und ist im Vorschreiten begriffen; die Fußspitzen hat sie so eigenthümlich einwärts gewendet, dass sie einander beinahe berühren.

¹ Trojanerkr. 28, 200:

Ez wart nie schöner reige
gemachet von deheiner schar,
si wunden sich dan unde dar
und brächen sich her unde hin.
man hörte lüten under in
tambüren, schellen, pffifen.
Ils uf den füezen sliffen

und dar näch balde springen
wart dá mit hubischen dingen
an in beschouwet unde erkant,
man sach vil mange wize hant
ir vinger dá blenkieren.
die trite wandelieren
begunde man sus unde só.

Neidh. (MSH. III, 28): Zippel sehen, hupfen näch der gígen,
wandelieren hin und her
des sint sie meister.

Neidh. (MSH. III, 287): Zippelsehen, schoken dar,
strichen mit den versen.

Im höfischen Tanze kamen auch **Ausschreitungen** vor, wie aus mehrfachen Klagen der Minnesinger zu schließen ist. So rügt ums Jahr 1370 der Teichner [Liedersaal III, 295] das wilde Tanzen als einen von den Bauern auf den Adel übergegangenen Unfug. Zu Neidharts Zeit habe man neue Unsitte in Geberde und Gewand bei den Bauern gefunden, nun sei sie aus der Bauern Hand über die Edeln gekommen. Vormalz habe man sachte (leise, sanft) tanzen sehen, darnach aber habe der Reigen sich erhoben. Jetzt sei das nichts als ein Auf und Nieder, das er nicht zu bezeichnen wisse; doch vergleiche er es am besten dem Volke, das beim Traubentreten (Weinpressen) auf- und niederhüpft, oder einer Kuh, die mit dem Schwanze die Fliegen und Bremsen von sich jagt, oder dem Hirsche, der sich reibt. Er erinnere sich noch wohl der Zeiten, da man sanftere Reihen pflegte, dabei einer während des Tanzes ein lautes Glas voll Weins auf dem Haupte führte. Dieses fiele jetzt einem Tänzer schwer, der, vom Glas zu schweigen, Mantel, Rock und Gugelhut (Kapuze) vom Halse schüttele, so ungeschicklich wild sei sein Tanz.

Im Ganzen ersehen wir aus den französischen Namen der ritterlichen Tänze und der Tanzmanier: dass der höfische Tanz weniger deutsch war, als der Volkstanz. Deutsche Fürsten und Ritter verschmähten das Einheimische als bäurisch und holten lieber fremdländische Mode herbei, eine Sucht, die seitdem den Deutschen leider zu sehr anhaftete und der bis heute nicht abgeholfen ist. — Trotz alles Schmuckes mit fremden Manieren und im fremdländischen Kostüm zeigt der Hofstanz in seiner Etikette eine größere Einförmigkeit, als der ländliche. Daher erfahren wir aus Gedichten des Neidhart, Tannhäuser und Anderer, dass die Ritter sogar gelegentlich am Tanz mit den Dorfschönen unter der Linde sich ergötzen. Bei der Unkenntnis der Tanzmelodien aus der höfischen Zeit lässt sich über die Beschaffenheit des damaligen Tanzes kein sicheres Urtheil fällen.

Über die Bauerntänze der mittelhochdeutschen Periode sind wir besser unterrichtet, als über die höfischen Tänze, weil sie von einigen höfischen Dichtern, die sich gern mit den Bauerndirnen vergnügten, ausführlich geschildert werden: das waren vor allen Neidhart, Tannhäuser und Ulrich von Lichtenstein; auch manche andere Ritter und ritterliche Sänger mischten sich gern unter die Lustbarkeiten der Bauern und ihrer Tänze unter der Dorflinde, wo es nicht so steif zugeht und bei denen sie ungebundener Heiterkeit sich hingeben konnten.

Beim Bauerntanze wurde viel gesprungen,¹ oft so sehr, dass den Dirnen die Röcke in die Höhe flogen und sie mit den Köpfen zusammenstießen, und ehrbar ging es freilich nicht immer zu. Für ein ehrbares Mädchen galt es darum nicht für rathsam, in den wilden Tanzjubiläum sich zu stürzen. Eine sorgsame Mutter hält ihre Tochter davon zurück und treibt ihr im Nothfall mit dem Rechen oder Spinnrocken die Tanzlust aus (Neidh. MSH. II, 106 und II, 123); denn manche Jungfrau, sagt sie mahnend, habe schon beim Tanz ihre Ehre verloren. Die Tochter aber kehrt sich nicht daran. Waren die Mädchen erst unter der Linde angekommen, so galt es, mitzutanzten; denn wenn sie nicht mitspringt, von der vermuthet man (wie Tannhäuser in MSH. II, 78 sagt): »diu treit ein kint«.

¹ Göli II, 6 (MSH. II, 79): Höhe sprünge, geile bakke knüsse.

Tanh. IV, 29 (MSH. II, 87): Seht an ir beinel,
reit brün ist ir meinel.

Tanh. XI, 2 (MSH. II, 93): Lâ sitüli blekken
ein wënik dur den willen mîn.

Die Minnesinger erwähnen folgende Namen von Bauerntänzen, leider ohne weitere Beschreibung:

- | | | |
|---------------|------------------|---------------------|
| 1. hoppeldei. | 5. mürmum. | 9. achsel roten. |
| 2. heierlei. | 6. tryptotei. | 10. houbet schoten. |
| 3. firlefei. | 7. gimpelgampel. | 11. rimpfenreie. |
| 4. fulefranz. | 8. krummer reie. | 12. stampf. |

Die Namen mögen theils ihrem Tansrhythmus nachgebildet, theils aus dem Trallern sinnloser Laute oder sonst durch einen Zufall entstanden sein, wie in unserer Zeit z. B. der Ausdruck Tingel-tangel, oder in einer Neidhart-Handschrift die Singweise Tissel-tassel. Wir wollen zur Erklärung Folgendes beibringen.

1. Ein sehr beliebter Reigen scheint der Hoppel-rei gewesen zu sein, denn er wurde gesprungen von den Bauern, als ob sie fliegen wollten.¹ Im Namen und im Hüpfen verwandt war jedenfalls der Hoppeldei, der bald gesprungen, bald getreten ward, und bei welchem sie wie wilde Bären umherfuhren.² Ein volkmäßiger Tanz muss er gewesen sein, da er als Gegensatz zum Hoflanz von Neidhart genannt wird, der den Bauern tadelnd sagt: sie möchten lieber Hoppeldei tanzen, nicht aber Hoflänze nachmachen.³

Den Namen hoppelrei und seine Varianten hoppeldei und hoppeldei halte ich nicht aus der Fremde aufgenommen (wie Liliencron in Haupts Ztschr. 6, 81 behauptet), sondern für gut deutsch, von »hoppene«, hüpfen abgeleitet.

Weil nach erster Belegstelle der hoppeldei von je zwei und zwei getanzt wird, scheint er nicht ein Reigen, sondern ein Paarentanz gewesen zu sein, also eine Art Hopser oder gar unser Walzer. Er muss der Umbildung fähig gewesen, also ein Gattungsname sein, da neue Hoppeldei-Weisen erwähnt werden. Auch Fischart (Gargantua 1590 S. 375) spricht von neuen Hoppeltänzen. Hoppeldei heißt noch ein Kinderspiel, das Paradieshüpfen (Rochholz, alemann. Kinderlied 394).

2. Heierlei (MSH. III, 189^b) erinnert an den beim Tanz so oft gehörten Ausruf der Freude: »heia heia!« (MSH. III, 283^b). Weil diese Rufe beim Hoppeldei ertönten, so möchte man folgern, dass der Heierlei ein ähnlicher Tanz war, vielleicht ein rascher Reigentanz im $\frac{3}{4}$ Takt $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ etc. Noch Geiler von Kaisersberg kennt den Heigerleis (Deutsches Wörterbuch IV, 2, 814).

3. Der Firlefei (erwähnt in MSH. III, 252^b) ist wohl der noch später vorkommende Firlelanz, ein rascher schwäbischer Tanz, der 1533 in einem Bergreihen (Uhland S. 647) angeführt wird:

do pff er ir den firlelanz
wol nach der dörfer sitten.

Ganz ähnlich klingend ist der Tanzname Tirlefei, den Fischart (Gargantua c. 8) neben dem Tuteloy anführt. Wenn firle und gefirle in schlesischer Mundart so viel als hurtig, behende heißt, so möchte man bei firlefei, firlelanz, tirlefei auf einen raschen Bauerntanz schließen.

¹ Neidh. XVI, 2 (MSH. II, 113): Sus machent umb den giegen
ie zwei und zwei
ein hoppel-rei
reht sam si wellen vliegen.

² Neidh. XIII, 8 (MSH. III, 198): Ze hant dó wart der hoppeldei gesprungen,
si vuoren umbe sam die wilde bern.

Neidh. LXXII, 5 (MSH. III, 236): Dó träten si den hoppeldei.

³ Neidh. (Hagens Hs. 121, 9):
Si solten hoppeldei pflegen, wer gap in die wirdikeit,
daz si in der spilstuben hovetansen können?

4. Fulefranz ist vermuthlich gleich mit Firlefranz und nur durch einen Schreib- oder Lesefehler entstanden.

5. und 6. Mürmum (MSH. III, 260) und Trypotey (nach Weinhold in einem Neidhart von 1537 erwähnt) sind bis jetzt unerklärt.

7. Gimpel-gampel (MSH. III, 215) bezeichnet einen muthwilligen Springtanz. Nach Grimms Wörterbuch heißt Gampel, m., lustiges Springen und Treiben, schweiz.: »wie junge Hunde in lustigem Gampel um die Mutter tanzen« (J. Gotthelf 8, 137). Nebenform dazu ist Gamel, Lust, Muthwille, vom althd. gaman, Spiel. Gimpel-Gampel ist dazu im Ablautungsverhältnis gebildet, wie Klingklang, Singsang.

8. Der krumme reie wurde von den Tanzenden insgesamt bald gesprungen, bald gehinkt und scheint sehr wild gewesen zu sein, denn in einem Tanzliede von Neidhart 60, 29 (MSH. III, 312^b) heißt es: Da schrien sie Alle zugleich nach einem Spielmann: »Mach uns den krummen Reihen, den man hinken soll. Der gefällt uns Allen wohl, und Löchlein ists, der ihn führen soll.« Der Spielmann nahm die Pauke (Handtrommel), die Reifen fest er wand; da nahm auch der Löchlein ein Mädchen an die Hand. »O du lustiger Spielmann, mach uns den Reihen lang!« Juheia, wie er sprang! Herz, Milz, Lung' und Leber sich rundum in ihm schwang.

9. und 10. Achsel-rotten und Houbet-schotten sind zwei süddeutsche Bauertänze, die um 1230 der Minnesinger Gölî (MSH. II, 79. 80) erwähnt.

Ein Mädchen, die Sommer und Anger grüßt, freut sich der schönen Frühlingszeit, dass sie nun wieder Kränze tragen und als Schmuck den Kopfschleier (houbet rîse) an ihr Haar binden könne. Sie rühmt sich dann, dass sie könne des Reihen Weise und auch den Achsel-rotten leise (leichtauftretend) nach der Geige geschwind tanzen.¹ Dazu kommt ein Jüngling nach dem Tanzplatz, hübsch und mit geringeltem Haar, flink und gewandt auf den Füßen, mit denen er gefüglic zispet, walket und ribet. Er jauchzt »Har nora iou!« und kann meisterlich tanzen den Houbet-schotten und singen des Reigens Noten.² — Ich vermüthe, der Dichter Gölî hat bei dieser Schilderung der süddeutschen Tanzsitten den jetzt noch in Tyrol und Oberbayern mit Geberdenspiel aufgeführten Schuhplattl-Tanz vor Augen gehabt, bei welchem das »Haupt geschüttelt« und die »Achsel gerüttelt« wird. Schwerlich kann rotten hier so viel heißen als auf der Rotte (einem damals beliebten Zitherinstrumente) spielen.

Eine andere Handschrift (Haupts Neidhart-Ausgabe XVIII, 19 und XXII, 14) hat die Lesart »ahsel noten«, was Unsinn ist und zur dunkeln Stelle noch mehr Verwirrung bringt.

11. Auf die Bewegungen beim Reihen, auf Krümmen und Zusammenziehen deutet Rimpfen-reie, der erwähnt ist in MSH. III, 252^b: dâ er niune zende vlôs einhalp ûz dem wange, dô im mîn her Enzeman streich den rimpfenrei.

12. Der Stampf. So ist ein Lied Neidharts (Musik-Beilagen Nr. 4) und ebenfalls die Melodie dazu überschrieben. Darunter ist nicht ein Stempel, sondern

¹ MSH. II, 79: Wol kan ich des reien wise
und ouch den ahsel rotten lîse
nâch der gigen tanz ich vil geschwinde.

² MSH. II, 80: Har nora iou! den ahsel rotten
kan er wol ze prise,
meisterlich den houbet schotten,
singet wol des reigen noten.

zweifelsohne ein Bauerntanz mit Aufstampfen der Füße gemeint; solch ein fester dörperlicher stampf endigte zumeist mit scharfen Hieben.

13. Die Stadel-wise (Scheunen-Weise) erwähnt Burkart von Hohenvels (Bartsch, Liederdichter 34, 131):

Diu vil süeze stadel wise
kunde starken kumber krenken,
eben trätens unde lise.

Prof. Karl Weinhold hält sie für einen süddeutschen Bauerntanz mit sanftem Charakter. Möglich wäre, dass damit wenigstens eine ruhige Tanz-Melodie gemeint ist. (Vergleiche dazu den Scheunentanz bei Hochzeiten in Unterfranken Kap. XIII.)

14. Der Minnesänger Göli [Bodmer Ms. II, 57] schildert einen Tanz, der bei Gelegenheit eines Frühlings- oder Osterspiels von Zwölfen ausgeführt wurde. Der Vortänzer Friedebold führt dabei das Ostersachs (Ostermesser), die Genossen tragen lange, zweiseitige Schwerter und so suchen sie den Reigen eines zweiten Anführers fechtend zu durchbrechen. Jeder der zwei feindlichen Reigen hat in seiner Mitte die begeisternden Schönen, die singend ihre Anführer rühmen und den Gegner höhnen: »Er ist unter Falken nicht ein Aar, kaum ein Löwenklau unter den Thieren. Wer wittern könnte, wie er will, den schläge der Hagel selten.« Dazwischen schlagen die Schwerter schallend auf harten Stahl, »ein rüstig Spiel, bei dem man zur rechten Hand des Daumens wohl bedarf.«

Wo wurde getanzt? (Tanz-Orte.)

Die vornehme Gesellschaft der Ritter tanzte stets in den Sälen ihrer Ritterburgen. Das Volk auf dem Lande machte durch Tanz und Spiel sich lustig im Freien: auf öffentlichen Plätzen (Tanzplatz, Platztanz), auf den Straßen und auf dem Anger an der Heide, besonders im Frühling und überhaupt in der schönen Jahreszeit.

Jedes Dorf hatte seine Linde, um welche der Reigen sich drehte [MSH. III, 199^b und 187^b], wie das noch heute auf manchen Dörfern in Thüringen und Bayern zu finden ist. Zur Winterszeit flüchtete man in die Stuben, die zu diesem Zwecke von allem Geräthe geräumt wurden.

Wir sun den winter in stuben enphāhen,
wol uf, ir kinder, ze tanz sun wir gāhen!

[Burkart von Hohenvels, MSH. I, 201^a.]

Manchmal ging es selbst in die Scheuern zum Tanze, wenn es in der Stube zu heiß war:

Uns treib ūz der stuben hitze,
regen jagte uns in ze dache;
ein altiu riet uns mit witze
in die schiure nāch gemache.

[Burkart von Hohenvels, bei Bartsch 34, 121.]

Für die große Theilnahme des Volkes an Tanz und Spiel im 12. und 13. Jahrhundert zeugen nicht nur die vielen Andeutungen der Minnesinger, sondern auch die ständigen Anstalten und Localitäten zum Tanz in Dorf und Flecken, ja selbst in Städten (wie Frankfurt a/M.), wie solche in Zins- und Kopialbüchern des 14. Jahrhunderts mehrfach erwähnt sind, als: Tanzlaube (tanz loube), Tanzlinde, Tanzbühl (Anhöhe, Hügel zum Tanz), Tanzhöfe, Spielhöfe; Tanzweg, der nach dem Tanzplatz führte, hat in vielen Städten seit Alters existirt.

In den Städten und Märkten erbaute man erst seit dem 14. Jahrhundert besondere Tanzhäuser, in denen zunächst die öffentlichen Hochzeitstänze der Geschlechter und später auch der Bürger und Zünfte abgehalten wurden. Sie waren zuweilen mit dem Rathhause verbunden. Im bayrischen Oberland sieht man noch jetzt neben manchem Dorfwirthshaus ein Tanzhaus stehen, was freilich oft nur ein mit Brettern belegter Tanzboden über einer Wagenremise ist.

Ein Hochzeitsspruch des 15. Jahrhunderts [Hazzi, Statistik I, 425] sagt: »Nach diesem dürfen auch die ehrenfeste Hochzeitgäst hinaus gehen auf das öffentliche Tanzhaus, sie dürfen ein Tanz thun, zwey oder drey.« — »In einem Raht- oder Tanzhaus hub Samson die Säulen umb«, schreibt der bayrische Historiker Aventinus.

Sogar auch die Kirchen, ihre Vorhallen und die Kirchhöfe waren in alter Zeit ein beliebter Platz zum Tanzen, und die Geistlichkeit hat auf Synoden und von der Kanzel herab vergebens gegen diese Unsitte, die bis Ende des Mittelalters sich erhielt, geeifert.¹

Wie wurde getanzt?

Man tanzte a) im schönsten Schmuck, b) viel und maßlos, c) oft roh und schamlos.

a) Nichts war natürlicher, als dass Mädchen und Frauen zum Tanze sich besonders schmückten. Einen besonderen Festschmuck zum Tanz lieben sogar alle Naturvölker bei ihren Keulen- und Thiermaskentänzen; so auch die Halb- und Ganzkulturmenschen bei ihren Ballfesten.

In der ritterlichen Gesellschaft des Mittelalters war es Sitte, dass die Frauen vor dem Tanze sogar neue Toilette machten. Im schönsten Kleiderschmuck mit Kränzen und Spiegel ging es dann zum Tanze.²

Die Mädchen und Weiber der Bauern legten, wenn es zum Tanze ging, ihre Werktagskleider ab und nahmen das schönste wohlgefaltete Gewand aus dem Schrein. Wie oft schildern nicht die Dichter die Dorflust und den Streit zwischen einer tanzlustigen Tochter und einer besorgten Mutter, welche die Kleiderkammer oder den Kasten nicht öffnen will. Das Haar mit Seidenborten umwunden, im Kleide mit modischer Schleppe, in der Hand oder auch an einer seidenen Schnur, die am Halse hing, einen kleinen Spiegel, vor allem aber mit einem Blumenkranze auf dem Haupte, so eilten in den fröhlichen Zeiten des 13. Jahrhunderts die ländlichen Schönen auf den Tanzplatz.³ Ein Kranz schmückte das Haar der tanzenden Mädchen. Darüber von vielen nur zwei Stellen:

Nu nimt si uf die heide
ir gang in des meien kleide
da si bluomen z'einem kranze
brichet, den si zuo dem tanze
tragen wil.

[Steinmar, Bodmer II, 107.]

»Nemt, frowe, disen kranz«,
alsó sprach ich z'einer wolgetänen maget:
»só zieret ir den tanz
mit den schcenen bluomen, als ir s'úfe traget.«

[Walther, Pfeiffers Ausg. Nr. 6.]

¹ Man vergl. Regin. can. I, 70. Synod. dioec. Herbipol. 1298 cap. 3 bei Hartzheim 4, 26. Concil. Vesontin. 1480 cap. 7 bei Hartzheim 5, 509.

² Lohengrin (S. 25): Die vrowen anderweite wurden schöne gekleidet, ie eine vür die andere durch ein göuden, ein tanz dó gemachet wart.

³ MSH. II, 78. III, 200^a. 209^b. 279^b. Neidh. Ben. 306. 368. 407. Clara Hätzlerin 263^a.

Der Kranz war aber nicht bloß ein Schmuck, sondern diente auch zur Auszeichnung, denn er ward von der Tänzerin an ihren Liebbling, vom Tänzer an seine Schöne gegeben, wie man jetzt gegenseitig Schleifen und anderen Tand verschenkt.¹

Den Männern, wenigstens den reichen Bauern in Bayern und Österreich, die so gern Ritter spielten, war beim Tanz ein nicht gern entbehrter Schmuck das Schwert. Es war möglichst lang und breit und hatte verzierten Knopf.² Die Folge war, dass blutige Schlägereien beim Tanz entstanden; denn der leicht entzündeten Eifersucht war das Mittel der Rache nur zu bald zur Hand (ähnlich wie wir jetzt allsonntäglich in größeren Städten zwischen Soldaten und Civilisten beim Tanz Prügeleien leider beobachten können). Mit Messern, Schwertern und Sturmhauben (Kolmarischen Hüten) ging man auf und nieder, und blutige Schlägereien fehlten selten einem Bauerntanz. So blieben einmal um eines Rosenkränzeleins willen zweiunddreißig österreichische Bauern auf dem Kampfplatze todt, ein andermal sechsunddreißig; das hinderte aber nicht, das nächste mal in der alten Fröhlichkeit wieder zum Reigen zu eilen. Lärmen und Toben, auf Fässern einherreiten, Umwerfen (Niederlegen) der Mädchen und Frauen gehörte zum Bauerntanz.³ Überhaupt war das Leben der Dörfler in den reicheren und freieren Landschaften so frisch und genussstüchtig, dass die vornehmen armen Ritter und Adligen sie wohl darum beneiden konnten und die höfischen Dichter zur Rache gern Dorfscenen, Bauerntänze mit obligater Keilerei und sonstigen körperlichen Vorgängen besingen und mitunter wohl zu grell ausmalen.

b) Man tanzte gern und viel, wie wir aus Anspielungen der Minnesinger erfahren. Bei allen festlichen Gelegenheiten im Mittelalter wurde von unsern Voreltern bekanntlich geschmaust und gezecht und dabei auch oft ein Tänzchen gemacht. Allen Nachrichten zufolge herrschte bei solchen Zech- und Tanzgelegenheiten eine ausgelassene Fröhlichkeit. Bis zum Morgen tanzte nicht selten der raublustige galante Ritter mit dem Edelfräulein, den Töchtern der Rathsherren und anderer vornehmer Geschlechter, aber auch der gewöhnliche Mann war tanzlustig.

Wie maßlos getanzt wurde, davon nur ein Beispiel, das in Spangenberg's Ehespiegel (s. unten) erzählt ist: »Im 14. Jahrhundert tanzte der lustige Bischof von Naumburg, Johannes von Miltitz, mit der Frau von Berbisdorf an einer und Sibyllen von Madela an der andern Hand so gewagte Pas, dass er darüber zur Erde stürzte und den Geist aufgab.«

Die Tanzanstrengungen eines jungen Dörpers im Dienste seiner Schönen schildert Neidhart (MSH. III, 312^b) so: »Der Spielmann richtet sich, da nimmt Löchlein sich eine Jungfrau an die Hand, juheia! wie er springt! Herz, Milz, Lung' und Leber schwingt sich in ihm um, er fällt in den Anger, dass ihm Ohren, Nase und Maul von Blut überwallen, zu beiden Seiten sieht man sein Herz heftig klopfen, ihm hat gedünkt, als wären sieben Sonnen am Himmel und lief er um wie ein gedrehter Topf (Kreisel), ihm schwindelte es um den Kopf und er meinte zu versinken.«

c) Man tanzte oft roh und schamlos.

Bei den Frühlingsreigen der Bauern und Landmädchen mochte es nicht wenig wild hergehen. Der hohen Sprünge klaffer lang, welche die Mädchen machten, gedenkt tadelnd Neidhart (Haupt's Ausgabe 7, 6):

¹ Neidh. Ben. 320. MSH. III, 281^b.

² MSH. II, 80^a. III, 188^a. 225^a. 246. 271^a.

³ MSH. III, 188. 200. 212^b. 221^a. 260^b. 277.

Si sprang mër danne eins klasters lanc
und noch höher, danne ie magt gesprungen.

Auch Göli (MSH. II, 57) rügt die hohen Sprünge ohne Tugend (höhe sprunge sonder duhte) und erwähnt das Umwerfen (Niederlegen) der Frauen und Mädchen:

Des mag Elle und Else wol entgelten,
Fridebolt sie hin geleit.

Dass es beim mittelalterlichen Tanz nicht immer zum saubersten zugegangen, beweisen ferner nicht allein die Klagen der Prediger¹ und Moralisten, sondern auch eine Reihe obrigkeitlicher Erlasse.²

Kapitel IV.

Tanzwuth im Mittelalter. (14. und 15. Jahrh.)

Es war um die Mitte des 14. Jahrhunderts, als Europa von einer der fürchterlichsten Seuchen heimgesucht wurde, wie sie die Welt jemals gesehen hatte. Aus China kommend, durchzog sie Asien, die Krim, Italien, Frankreich, England und erreichte im Jahre 1349 auch Deutschland, wo allein 2000 Dörfer vollständig ausstarben. Der »schwarze Tod« (so nannte man diese Krankheit, die keine andere als die asiatische Cholera war) forderte seine Opfer nach Millionen und seine Wirkung auf das sociale Leben war von großer Bedeutung. Da traten nun jene Auswüchse des rohesten, mittelalterlichen Aberglaubens zu Tage und es schien, als ob der Böse selbst unter die Massen gefahren sei, die im tollen Wirbel sich aufrieben.

Damals zeigte sich nämlich jene merkwürdige Erscheinung, die von den Schriftstellern als Tanzwuth oder Tanzplage beschrieben worden ist. Im ganzen Rheinland auf- und abwärts bis Aachen und in den Niederlanden erschienen Scharen von Männern und Frauen, welche in bacchantischer Ausgelassenheit unter wilden Sprüngen und Verrenkungen sich drehten. Hand in Hand schlossen sie Kreise und tanzten ohne Scheu vor den Umstehenden in wilder Raserei, bis sie wuthschäumend zur Erde stürzten. Immer mehr wuchs die Zahl der Neugierigen, die sich an dem wunderbaren Schauspiel weideten, aber immer mehr auch die Zahl der Ergriffenen. Der Anblick der rothen Farbe, die Töne der Musik und manche andere Sinneseindrücke beförderten sichtlich den Ausbruch der dämonischen Bewegungen, welche allen Heilmitteln der Ärzte, allen Beschwörungen der Priester zu trotzen schienen. Man nannte sie Johannistänzer, weil nach der einen Meinung dies Übel bei der Feier des St. Johannistages seinen Anfang genommen, richtiger aber wohl deshalb, weil die Befallenen den heiligen Johannes anriefen und sich dem Schutze desselben befahlen. Als später 1418 in Straßburg die Tanzwuth losbrach, benutzte man die Kapelle des heil. Veit zu Beschwörungen, und von diesem Umstande hießen die Ergriffenen Veitstänzer.

¹ Abdruck in Kap. VII.

² Unter Kap. VIII zusammengestellt.

Die Form der Aufzüge, wie solche in den Chroniken beschrieben sind, blieb immer dieselbe: Voran gingen einige Sackpfeifer, dann folgte eine Herde Neugieriger, dann die Befallenen in ihren wunderbaren Sprüngen und Tänzen, endlich die jammernden Angehörigen, die vergebliche Anstrengung machten, die unglücklichen Opfer zurück zu gewinnen. Bisweilen versuchte man durch Schläge und Stöße die Besonnenheit bei den Tänzern wieder zurück zu rufen, und bei einigen schien dies in der That zum Ziele zu führen. Bei manchen dagegen steigerte sich die Ausgelassenheit bis zum vollständigen Verlust des Bewusstseins; schäumend und brüllend tanzten sie, bis sie todt niederfielen, oder sie stürzten sich blindlings in das Wasser, oder zerschmetterten den Kopf an den Wänden. So währte der Spuk in mannigfachen Variationen bis zu Anfang des 15. Jahrhunderts, wo er sich dann allmählich verlor.

Lassen wir jetzt ausführlich aus verschiedenen Chroniken uns von dieser Tanzwuth erzählen. Voran stehe die Limburger Chronik (Ausgabe von Vogel S. 72), die also berichtet:

»Zu mitten Sommer Anno 1374 da erhob sich ein wunderlich Ding auf Erreich, und sonderlich in Teutschen Landen, auf dem Rhein und auf der Mosel, also dass Leut anhuben zu tanzen und zu rasen, und stunden je zwei gen ein, und danzeten auf einer Stätt ein halben Tag, und in dem Danz da fielen sie etwan dick (oft) nieder, und ließen sich mit Füßen treten auf ihren Leib. Davon nahmen sie sich an, dass sie genesen wären, und liefen von einer Stadt zu der andern und von einer Kirche zu der andern, und huben Geld auf von den Leuten, wo es ihnen mocht geworden. Und wurd das Ding also viel, dass man zu Köln in der Stadt mehr denn fünfhundert Dänzer fand. Und fand man, dass es ein Ketzerei was, und geschah umb Geldes willen, dass ihr ein Theil Frauw und Mann in Unkeuschheit mochten kommen und die vollbringen. Und fand man da zu Köln mehr denn hundert Frauen und Dienstmägd die nit ehrliche Männer hatten. Die wurden alle in der Dänzerei kindertragend, und wann dass sie danzeten, so bunden und knebelten sie sich hart umb den Leib, dass sie desto geringer (dünner) wären. Hierauf sprachen ein theils Meister sonderlich der guten Art, dass ein theil wurden danzend, die von heißer Natur wären, und von andern gebrechlichen natürlichen Sachen. Dann deren was wenig, denen das geschah. Die Meister von der heiligen Schrift die beschworen die Dänzer einestheils, die meinten, dass sie besessen wären von dem bösen Geist. Also nahm es ein betrogen End und währte wol sechzehn Wochen in dissen Landen oder in der Maaß. Auch nahmen die vorgenannten Dänzer Mann und Frauen sich an, dass sie kein roth sehen möchten. Und war eitel Täuscherei und ist Vorbotschaft gewest an Christum nach meinem Bedunken.«

Das glaubwürdige *Magnum Chronicon Belgicum* erzählt beim Jahr 1374, wie es aus dem Latein übersetzt hier folgt:

»In diesem Jahre kam aus Deutschland eine wunderliche Sekte nach Aachen und ging von da durch den Hennegau nach Frankreich. Leute, beiderlei Geschlechts, vom Teufel gereizt, tanzten allenthalben herum, Hand in Hand, wohin sie nur kamen, auf den Straßen, in den Häusern und Kirchen, mit großen Sprüngen und vielem Geschrei und schämten sich dessen gar nicht. Wenn der Tanz geendigt war, klagten sie über Brustschmerzen und mussten mit Tüchern gerieben werden, schrien dabei, sie müssten sterben, wenn es nicht geschähe. Zu Lüttich wurden sie endlich durch Segensprechungen von dem Übel der Tanzwuth befreit.«

Eine Kölner Chronik (gedruckt 1499) berichtet vom Jahre 1374: »Ind vill

lude, beide man ind frauen, junk ind alt, hadden die krankheit. Ind gingen uiß huis ind hof, dat deden ouch junge meide, die verlieffen ir alderen, vrunde vnd maege ind lantschaf . . . Item also gegurt mit den twelen (Handtüchern) danzten si in kirchen ind in clasen ind up allen gewijeden steden. As si danzten, so sprungen si allit up ind riefen: Here sent Johan, so so, vrisch ind vro, here sent Johan!«

Als im Jahre 1418 der Veitstanz im Elsass ausbrach, war der Magistrat zu Straßburg wegen Heilung dieser Krankheit sehr besorgt, ließ die Kranken in die St. Veits-Kapelle zum Rotenstein bringen, wo sie gepflegt und gemartert wurden. Von diesem damaligen Tanze finden sich in einem Chronicon Argent. Mspt. 318 folgende Reime:

St. Veitstanz. An. 1418.

Vielhundert fiengen zu Strasburg an
Zu tantzen vnd springen, Fraw vnd Mann,
An offen Marck, Gaffen vnd Straffen,
Tag vnd Nacht, ihren viel nicht affen
Bis jn das Wüten nieder gelag
St. Veits Tantz ward genannt die Plag.¹

Closners Straßburger Chronik beschließt den Bericht über die Geißlerfahrten 1349 mit folgenden Worten:

»So sie waren uffgestanden zu ringe (im Kreise), so student ihr etwie manche, die die besten sänger waren, vnde fiengen einen Leis an zu singende, den sungend die brüder nach, als man zu tanze noch singet.«²

Aus Justingers Berner Chronik vom Anfang der Stadt Bern bis 1421, herausg. von Stierlin (Bern 1819. 8^o), S. 142 erfahren wir allerdings von einem die Geißlerfahrten bespöttelnden, travestirenden Tanzliede, das die Berner gemacht hatten:

»Darnach an Sant Stefans Tag (1350) zogen die von Bern us und slugen sich für Loubeck und für Mannenberg, und waren bi inen die von Frutigern und von Thun, und wan es glich nach dem großen tode was, die dann davon kommen, die waren frölich und sungend und tanzten. Also waren meh dan tusent gewapneter mannen an einem tanz. Die sungend also und spotteten der geißler, die vor unlangem after lant gangen waren:

Der unser buß well pflegen,
der sol roß und rinder nemen,
gens und feiste swin!
damit sô gelten wir den win.«

Das hier umgedichtete Lied ist nichts als das Geißlerlied von 1349, das sich vollständig erhalten hat (s. Abdruck bei Hoffmann, Gesch. d. Kirchenliedes Nr. 62) und also beginnt:

»Swer siner sêle welle pflegen,
der sol gelten vnde widergeben,
sô wird siner sêle rât,
des hilf uns lieber herre got!«

¹ Förstemann, Geißlerfahrten S. 236. Heck, Tanzwuth S. 7.

² Aus dieser Stelle folgert Wackernagel (Litt.-Gesch. S. 266, Anm. 36): es sei die Melodie zu dem Geißlergesange »Wer seiner Seel will pflegen« einem früheren Tanze entnommen, von einem Tanzleiche des Volkes sei die Form auf den geistlichen Gesang übertragen worden.

Wenn die Bewohner von Bern schon ein Jahr darauf (1350) eine Parodie zum Tanz singen konnten, so lässt das vermuthen, dass die Melodie dazu schon bekannt und bereits vor 1349 zum Tanz gesungen wurde. —

Außer dieser allgemeinen großen Tanzkrankheit von 1374 und 1418 berichten vor und nach dieser Zeit auch Chroniken einzelne lokale Fälle:

»Zu Erfurt versammelten sich im Jahr 1237 ganz unvermuthet und auf einmal über 100 Kinder auf der Gasse, Knaben und Mägdelein, fingen an zu tanzen und tanzten zum Thore hinaus in einem fort durch den Steigerwald bis nach Arnstadt, wo sie ganz matt und ermüdet an den Mauern auf der Gasse nieder und in tiefen Schlaf fielen. Sie wurden von den Eltern auf dem Wagen zurückgeholt. Viele aber hatten ein Zittern bekommen, welches sie lebenslang nicht wieder verlieren konnten.«¹

»Im Jahre 1615 wurde zu Basel ein Dienstmädchen von einer so schrecklichen Tanzwuth ergriffen, dass sie einen ganzen Monat hindurch sich krank und die Fußsohlen abtanzte. Sie schlief und aß nur sehr wenig, tanzte aber immer in einem fort, bis sie sich ganz von Kräften gesprungen hatte, in ein Hospital gebracht und dort kurirt wurde. Während ihrer Tanzwuth aber hat die Basler Obrigkeit zwei starke Männer der Tanzenden zugeordnet, die roth gekleidet waren, mit weißer Feder auf dem Hute und ex officio einer um den andern mit der Tanzwüthigen tanzen mussten.«

Derselbe Basler Chronist bemerkt hierzu: »Warum es der St. Veitstanz heißt, das sollt ihr wissen, dass dieser heilige Mann von seinem Vater übelgeschlagen wurde, dieweil er die Götzenbilder verachtete, damit aber nichts ausgerichtet wurde. Da wollte er es anders anfangen und ließ immer hübsche feine Mägdelein herbeikommen, unter Musik und Tanz seinen Sohn zur Abgöttereierlei zu verführen und das abgöttische Wesen ihm angenehm zu machen.« [Joh. Groß, Basler Chronik S. 241.]

»In deutschen Landen sind der Plagen viel gewesen. So wurden etliche Leute geplagt, dass sie tanzen mussten oft Tag und Nacht aneinander, oft zween und drei Tag und Nacht. Es ist eine Fabel: St. Veit, der 14 Nothhelfer einer, habe bei seinem Märtyrertode Gott gebeten, da er jetzt den Hals solle hinreichen, so wünschte er, dass die an seinem Abend fasten und seinen Tag feiern, vor demselben Tanz bewahrt bleiben möchten, und alsbald ist eine Stimme vom Himmel kommen: Vite, du bist erhört!«² [Agricola, deutsche Sprichw. Nr. 497.]

So viel steht fest: der Veitstanz (eine Tanzwuth) war im Mittelalter zur wirklichen Seuche geworden. Seine Entstehung mag mit den Geißlerfahrten zusammenhängen. Beide waren die Folge der vorangegangenen großen Pest (schwarzer Tod). Durch die Pest, die man für eine Strafe Gottes hielt, waren die Gemüther überaus beängstigt worden und unter den Verzweifelten der religiöse Wahnsinn entstanden, dass man durch Selbstpeinigung das schreckliche Leiden von sich abhalten und Gottes Wohlgefallen wieder erlangen könne.

Deshalb geschahen zur großen Pestzeit 1349 solche Aufzüge, und wurden »Pesttänze« noch später abgehalten. So tanzten die Wertheimer um eine Waldtanne, bis der schwarze Tod ihr Städtchen verließ.³ In der Baseler Landschaft bei Pratteln liegt eine große Wiesenstrecke, genannt die Hexenmatte, weil dort

¹ Rothe, Thüringer Chronik. Falkenstein, Erf. Chronik S. 84. Binhard, Thüring. Chronik, Leipzig 1613, S. 180. L. Bechstein, Thür. Sagen 3, 131.

² Der Veitstanz wurde zuweilen auch Modestanz genannt; Modest war St. Veits Lehrer (s. Heinsius, Kirchen-Historia III, 370).

³ Herrlein, Spesshart-Sagen 1851, S. 39.

nach Volksglauben die Walpurgistänze stattfänden. Nach Volkserinnerung wurden dort auch große Pesttänze während der Pestzeit abgehalten, durch welche man sich zu zerstreuen suchte.¹

Noch heute bestehen Überreste jener Pesttänze. Das sind 1) der allesieben Jahre, zum Andenken an die glücklich überstandene Pest bewaffnet aufgeführte Metzgersprung in München. 2) Der Schäfflertanz (s. Beschreibung unten). 3) Auch die Echternacher Springprocession soll hierher gehören.

Zum Beschluss dieses Kapitels gebe ich den Geißlergesang von 1349 mit seiner von W. Bäumker neuerdings aufgefundenen Melodie.

Geißlergesang 1349.

Nu ist die bet - te - fart so hër, Crist reit sel - ber
gen Je - ru - sa - lem; er fñrt ein krüz an sl - ner hant, nu
hel - fe uns der hei - lant. Ky - ri - e - leis.

- | | |
|---|--|
| <p>2. Nu ist die bettevert so gut,
hilf uns herre durch dñ heiliges blut,
das du an dem krüze vergoßen hast,
und uns in dem ellende geloßen hast.</p> <p>3. Nu ist die straße also breit,
die uns zu unser lieben frowen treit,
in unsere lieben frowen lant:
nu helfe uns der heilant.</p> | <p>4. Wir sullent die buße an uns nemen,
daz wir gote desto bas gezemen
aldort in sines vaters rich:
deß bitten wir dich alle glich.</p> <p>5. So bitten wir den heiligen Christ,
der alle der welte gewaltig ist.</p> |
|---|--|

Text: [Straßburger Chronik. Abdruck bei Wackernagel, Kirchenlied 1841 S. 605. Die Melodie ist uns glücklicherweise erhalten zu einem alten Wallfahrtsliede, das nur eine Umdichtung jenes Geißlergesanges ist und in der Geistl. Nachtigall, Erfurt 1666, steht; daraus neuabgedruckt in W. Bäumker, kathol. Kirchenlied und seine Singweisen. II, Nr. 183. Die Anfangstrophe dort lautet:

Nu ist die Himmelfahrt also heilig,
Christ reit selber gen Jerusalem;
Er führt ein Kreuz in seiner Hand,
Nu helfe uns der Heiland. Kyrioleis.

Wortklärung: 1, 1 bettevert = Bittfahrt. 3, 2 treit = trägt. 4, 2 bas gezemen = besser gefallen.

¹ Rochholz, Alemann. Kinderlied 377.

Kapitel V.

Todtentanz im Mittelalter.

Ein sonderbares Spiel der Melancholie und Weltverachtung war im 15. und 16. Jahrhundert die häufig vorkommende bildliche Darstellung der Sterblichkeit des Menschen, bestehend in einer Reihe von Bildern in Stein und Marmor gehauen, oder in Handschriften gezeichnet und gemalt, auf denen der Tod als Knochengerippe oder als Sensenmann Personen jedes Alters, Geschlechts und Standes zum Tanz auffordert und mit sich führt. Mit solchen in Stein gemeißelten Bildern des Todtentanzes die ansehnlichsten öffentlichen Gebäude und selbst die Wohnungen reicher Besitzer zu schmücken, also das Memento mori zu verkörpern, war Sitte in Frankreich, Deutschland und der Schweiz. Deutschland, wo sie namentlich sehr verbreitet war, hat sie zunächst aus Frankreich erhalten, ohne dass man genau weiß, woher sie gekommen sei. Aller Vermuthung nach haben die geistlichen Schauspiele des Mittelalters (die Mysterien und Moralitäten) auf diese grelle Sitte geführt, die Kirchenaufzüge haben zu den gemalten und gemeißelten Todtentänzen Anlass gegeben.

Die Idee des Todes und dessen Darstellung hat schon bei alten Völkern am heidnischen Kultus, ja selbst an den heidnischen Festen und Lustbarkeiten Antheil gehabt. Das Todtengerippe, welches vor den Gästen des Trimalchio tanzte, führt uns in die ersten Zeiten des Christenthums zurück, wo der Tod nicht mehr den Menschen einladet, das Leben schnell und heiter aufzunützen, sondern wie alles Vergängliche zu verachten und die Zeit nur als das unzulängliche Kaufgeld anzusehen, wofür man die Ewigkeit eintauscht. Solche christliche Vorstellungen sind überall in den mittelalterlichen Dichtungen, vom tief ernsten »Dies irae« des Thomas von Celano bis zur Comédie de la mort von Theophile Gautier, zu finden.

Wenn man nicht vergessen will, dass im Mittelalter Alles, was damals Religion und Moral hieß, versinnlicht wurde — dass man Morgens über das Evangelium predigte und Nachmittags dasselbe darstellte, so gut es gehen wollte — und dass in diesen vorgeführten Geheimnissen der Religion (Mysterien) und in den personificirten Tugenden und Lastern (in den Moralitäten) ja das christliche Theater seinen Anfang genommen hat, so wird man sich gar nicht wundern, dass man auch den schauerlichen Tod als Gegenstand für die Schaustellungen heranzog, aus denen dann die Bilder des Todtentanzes hervorgingen.

Was weiß man über den ersten Todtentanz? Man erzählt: Ein Abenteurer, Namens Maccaber, kam mit den Engländern, die 1424 Frankreich überschwemmten, nach Paris und bezog einen uralten, vielleicht noch aus der Römerzeit stammenden Thurm in der Nähe einer Kapelle, um welche ein Begräbnisplatz angelegt worden war. Dieser Maccaber, den man als ein halbes Skelett schildert, scheint durch sein Äußeres großen Eindruck auf des Volkes Einbildungskraft gemacht zu haben und man schrieb ihm übernatürliche Kräfte zu. Besonders aber bekam er einen Ruf, als er 1424 eine Pantomime, einen geistlichen Aufzug veranstaltete, der einige Monate lang wiederholt wurde, es war dies der nach ihm benannte Maccaber- oder Todten-Tanz. Unendlich viel Männer und Frauen jedes Alters wurden von einer Figur, die den Tod vorstellte, zum Tanze aufgefordert, der auf dem Kirch-

hofs, wo der Erfinder wohnte, stattfand. Vom August 1424 bis 1425 dauerte der grauenhafte Taumel; immer wuchs die Menschenmenge, welche tanzend oder zuschauend daran Antheil nahm. Die Kirchen blieben leer, weil Alles zum Todtentanz eilte, und die Engländer, namentlich der Herzog von Bedford, waren nicht die Letzten, welche mit ihren Damen den Spuk mitmachten. Die Lust hatte dann ein Ende, trat aber nochmals 1429 hervor. Soviel und nicht mehr weiß man von des Todtentanzes Ursprung.

Maccabers versinnlichte Darstellung des allen Menschen drohenden Todes war nichts anderes, als ein früher gewiss schon in den Kirchen aufgeführtes, aber durch Verbot daraus verwiesenes Mysterium. Es mag also wohl die Entstehung der Todtentänze auf einen etwas früheren Zeitpunkt zurückzuführen sein und mögen wohl die schrecklichen Pestzeiten in der Mitte des 14. Jahrhunderts bald nachher zu diesen ernsten Schaustellungen angeregt haben. Wenigstens kennt man schon aus den letzten Jahren des 14. Jahrhunderts ein spanisches Gedicht des Titels: »Allgemeiner Todtentanz, in welchem alle Leute von allen Ständen auftreten.« Weil aber keine Spur von der vorherigen Existenz eines abgebildeten Todtentanzes bis jetzt gefunden wurde, so lässt sich annehmen, jenes Gedicht war der Text zu einem mimischen Kirchenaufzuge; aus der Beschaffenheit des Textes selbst lässt sich vermuthen, dass bei der Darstellung Gesang, Rede, Tanz und Instrumentalmusik mit einander verbunden waren.

Von bildlichen Todtentänzen hat zunächst Frankreich eine große Zahl aufzuweisen. Sie sind von dem französischen Musikschriftsteller und Archäologen G. Kastner († 1867) aufgezählt und erklärt in seinem darüber geschriebenen gründlichen Werke »Les danses des morts« (1852).

In Deutschland und der Schweiz sind noch viele Abbildungen von Todtentänzen erhalten. Die meisten existiren, wenn nicht mehr in Gestein, so doch noch in Holzschnitten. Zuerst kam der berühmte Todtentanz von Basel mit Holzschnitten 1490 heraus: der Todtentanz mit Figuren. Über andere in Bern, Lübeck (Marienkirche) etc. ist eine ganze Litteratur vorhanden.¹ Zur Erklärung der Einzelbilder des Todtentanzes entstanden allerhand Reime, meist ernst und drastisch, zuweilen für Sittenkunde sehr belehrend.

In Dresden auf dem Neustädter Kirchhofe ist noch eine steinerne Abbildung eines Todtentanzes wohl erhalten zu sehen. Sie ließ 1534—37 der ernste und durch viel Familientrauer düster gestimmte Herzog Georg über die Thore seines neuerbauten Schlosses anbringen. Dort am Georgenthor war sie 200 Jahr lang zu sehen, bis sie nach dem großen Brande 1701 entfernt und 1733 auf der Neustadt-Dresdner Kirchhofmauer angebracht wurde.

Das Ganze stellt in einem Basrelief von 27 Figuren aus Sandstein alle Stände, Geschlechter und Lebensalter dar, wie solche im Todtenmarsch begriffen sind. Der Tod, ein furchtbares Gerippe mit Stundenglas und Tuba, eröffnet den Zug und schließt den Reigen, kommt aber auch in der Mitte des Zuges vor. Ihm folgt der geistliche, dann der weltliche Stand, den Schluß macht das weibliche Geschlecht. Die einzelnen Figuren sind 1) der Tod, 2) der Papst im Priesterornat mit dreifacher Krone auf dem Haupte und dreifachem Kreuz in der Hand, 3) ein Kardinal mit Kardinalshut und einfachem Kreuz, 4) ein Erzbischof, den Bischofstab in der Rechten, 5) ein Bischof mit der Tiara und Stola, 6) ein Prälat mit kurzem Pallium, 7) ein Domherr mit der Alba, 8) ein Mönch mit geschornem Kopfe, den Strick um

¹ Vergl. G. F. Maßmann, Litteratur der Todtentänze im Serapeum. 1840. Derselbe, Basler Todtentänze. 1840. K. Goedeke, Grundriss S. 381 ff. W. Wackernagel, Basel im 14. Jahrh. (1851).

den Leib und ein Brevier in der Hand, 9) der Tod als Tambour, mit Knochen statt der Klöppel, 10) der Kaiser mit geschlossener Krone, das Scepter in der Rechten, das Schwert an der Seite, 11) ein König mit offener Krone, kurzem Mantel, Scepter und Schild, 12) der Herzog (Georg von Sachsen selbst), das goldene Vließ auf der Brust, einen Rosenkranz in der Hand, 13) ein Graf, mit Mütze auf dem Kopfe, einem kleinen Mantel über den Schultern und Degen an der Seite, 14) ein Ritter im Harnisch und mit dem unter sich gekehrten Schwert, 15) ein Edelmann mit Federhut und Degen, 16) ein Rathsherr in römischer Kleidung, 17) ein Handwerksmann mit Schurzfell, Winkelmaß und Spitzhaue, 18) ein Soldat im ledernen Kollet, mit Partisane und Degen, 19) ein Drescher mit dem Dreschflegel, 20) ein Bettler mit Stelzfuß, 21) eine Äbtissin im Ornat und Schleier, 22) ein schön geputztes Frauenzimmer, 23) ein Bauernweib, eine Hocke mit Gänsen auf dem Rücken tragend, 24) ein venetianischer Kaufmann mit Geldsack in der Hand, 25) ein Knabe, welcher darnach greift, 26) ein Greis im zerrissenen Gewande, den der Knabe führt, 27) der Sensenmann.

Ähnlich wie hier angegeben, sehen wir auf allen Holzschnitten und Kupferstichen den Todesgott, wie er beim Reigen den Vortanz führt und an hohler Knochenhand eine ganze Reihe von Menschen aller Stände und Lebensalter hinter sich drein zieht.

Im Münchener Todtentanz (Münchener Hdschr. Cg. m. 270 fol. 193) heißt es: »Ich muß des Todes Rayen treten.« Der Knochenmann daselbst spricht:

Ich tantz euch vor, fraw chaifferin,
 nun springt mir nach, der Ray ist mein!
 Ir müßt mit mir den Rayen springen . .
 . . . Habt ir nun mit frawen hochgesprungen,
 des müest jr an diffen Rayen huffen.

Der von Seb. Beham in Holz geschnittene und von Hans Sachs mit Reimen begleitete Bauerntanz (1528) bildet eine Art Parodie des Todtentanzes. Wackernagel (Basel im 14. Jahrhundert) behauptet mit Recht: »Die Grundlage der Bilder und Reime zum Baseler Todtentanz ist in Aufführung theatralischer Art zu suchen. In Basel wurde 1550 durch das Drama »der welt spiegel« von Valentin Boltz der Tod ganz mit dergleichen Handlungen, wie jene Bilder zeigen, auf die Bühne gebracht.«

Der längere Fortbestand solcher Schaustellung lässt vermuthen: der schwarze Mann, ein beliebtes Lauf- und Fangspiel der Knaben in Sachsen und der Schweiz, sei lediglich ein harmloser Nachlass der alten Todtentanz-Dramatik. Vielleicht dass sich auch das Kartenspiel »der schwarze Peter«, das in Basel der schwarze Mann heißt, daher schreibt. Wackernagels Vermuthung wird gestützt durch folgenden Reim unter dem Bilde eines Kindes, das durch den Todesgott von der Mutter hinweggeführt wird:

O wê, liebe muoter min!
 ein swarzer man ziuht mich dahin.
 Wie wiltu mich alsó verlân?
 muoz ich tanzen und kan nicht gân.

Lehrreich sind solche Abbildungen nicht allein für Kenntnis der mittelalterlichen Sitten, sondern speciell für die Musikgeschichte sind sie von Bedeutung, weil sie uns zeigen, über welche Musikinstrumente man im 14. bis 16. Jahrhundert verfügte und wie dieselben ungefähr beschaffen waren.

So hat G. Kastner aus den Todtentänzen ein ganzes mittelalterliches Orchester zusammengefunden und auf Grund von Dokumenten gründlich besprochen. Es

waren, außer den Sängern und dem Kapellan, bei den Spielleuten nicht weniger als folgende Instrumente damals in Gebrauch genommen: Flöten, Schalmeien und Oboen, Dudelsäcke, Hörner und Trompeten (Zinken), tragbare Orgeln, ein-, zwei- und dreisaitige Schlaginstrumente, Zithern und Gitarren, Harfen und Psalterien, Leierkasten (Vielle), Pauken, Tamburins, Cimbeln, Schellen, Holzklappern, Kastagnetten und Trommeln.

Zum Schluss sei bemerkt, dass der französische Forscher und Musiker G. Kastner ein Oratorium des Namens *Danse des morts* komponirt und der französische Komponist Saint-Saëns durch eine Mark und Bein erschütternde symphonische Dichtung »*Danse macabre*« Aufsehen erregt hat.

Kapitel VI.

Deutscher Tanz im 14. bis 16. Jahrhundert.

Im Mittelalter wurde viel getanzt, die Tanzlust war zweifelsohne größer und die Tanzvergünstigungen waren zahlreicher, aber auch, den Kraftnaturen entsprechend, ausgelassener und zügelloser, als in unseren Tagen.

Wie viele Tänze uns auch aus dieser Zeit genannt, aber selten beschrieben werden, im Grunde gab es doch nur zwei Haupttanzarten, deren Unterschied darin beruht, dass der niedere Theil des Volkes in Stadt und Land nur zur Winterszeit im geschlossenen Raume, im Sommer aber im Freien tanzte. Da seit Alters das Tanzen mehr ein Hüpfen und Springen war, so konnte diese Tanzart sich nur im Freien erhalten; dagegen musste die Stube den Tanz ruhiger, sanfter und von schleifender Art machen. So entstanden jene zwei Tanzarten, die wir schon aus der Minnesingerzeit her kennen und die jetzt noch fortdauerten: der springende und der umgehende Tanz. Die sommerliche Art wird Reien, die ruhige winterliche schlichtweg Tanz genannt.

Um das reiche Material nicht durcheinander zu werfen, werde ich dasselbe auf folgende vier Fragen vertheilen und ordnen:

1. Was wurde getanzt? (Tanzarten.)
2. Wann wurde getanzt? (Tanzzeiten.)
3. Wo wurde getanzt? (Tanzorte.)
4. Wie wurde getanzt? (Tanzmanier und Tanztracht.)

Treten wir nun der ersten Frage näher: »Was wurde getanzt?« so erfahren wir von mancherlei Tänzen damaliger Zeit bei Hoch und Niedrig. Weil im Mittelalter die Stände augenfällig abgestuft und sehr geschieden waren, so scheint es mir zweckmäßig zu sein, dass wir bei Darstellung ihrer Tanzlustbarkeiten nach Rang und Stand unterscheiden:

- A. Bauerntänze (Volkstänze).
- B. Handwerkertänze (Zunfttänze).
- C. Bürger- und Geschlechtertänze (Patriciertänze).
- D. Hof- und Adelstänze.

A. Beschreibung der Bauerntänze (Volkstänze) im 14.—16. Jahrhundert.

Fischart (Gargantua 1582, Kap. 7) schildert die Belustigungen, die sich als Pariser Student Gargantua und seine Gesellen zur Fastnachtszeit nach dem Mittagimbiss machten. Lärmend zogen sie hinaus unter die Linde und haben dort getanzt und gereihet, geschrieen, gesungen und gesprungen. Die Tanzinstrumente werden aufgezählt, die wilde Fastnachtslust wird beschrieben und dabei sind 8 Volkstänze jener Zeit genannt. Lassen wir seine Erzählung davon wörtlich folgen:

»O weit von dannen jr Hoffdantz. (Es ist einmal gut, das jr etwas guts zu hof habt, welches die hoflebenschender nit schelten mögen.) Auch jhr Nörnbergisch Geschlechter dantz, die kein herumpännlein leyden können: Hier ist ein ander Tantzschul, auch ein anderer Schweitzerischer Buffel, der mit einer ellenlangen handhabigen Fochtel vnd mit ausgestreckten Contracten, vngebogenen Armen daher vordantzet oder vortritt. Hie gilts den Scharrer, den Zäuner, den Kotzendantz, den Moriscendantz, den schwarzen Knaben, der gern das braun mädlein wolt haben, wenn mans ihm geb. Nun Meydlin fort, dransprungweiß an Spiß, wie ein junges Wild im Spißhart! Seh, seh, mein leydiger kund, wie schöne, hoch auff hebende langschreytende Storckenbeyn zum dantzen!«

An anderer Stelle (Gargantua 1591, Kap. 8, Bl. 99) erwähnt Fischart abermals Volkstänze, die vom Spielmann verlangt werden mit der Geige oder auf der Sackpfeife: »mach uns den Tuteley, den Sprisinger und Firlefeyle!«

Noch mehr Tanznamen bringt Fischart in dem Verzeichnis der Gesellschafts- und Kinderspiele (Gargantua, Kap. 25), dort sind unter den fünfhundert Spielen und Unterhaltungen auch genannt: »der hüpfelrei, der wechseidantz, der Todendantz, Moriscendantz und Allemant d'amour.«

Lernen wir vorerst die dithmarsischen Volkstänze kennen, welche die alte Tanzmanier besser darstellen und älter sind, als die um Straßburg geschauten; dann werden wir auf Erklärung der bei Fischart genannten Tänze eingehen.

Nach dem Berichte des Chronisten Neocorus¹ um 1590 gab es vor Alters bei

¹ Joh. Adolf Köster, genannt Neocorus, geb. um 1550, schrieb als Pfarrer zu Busum um 1590—1600 seine »Chronik des Landes Dithmarschen«, die von F. C. Dahmann herausgegeben wurde zu Kiel 1827. Die betreffende Stelle über Tanz I, S. 177 mag hier im plattdeutschen Original folgen:

»Nichtes weiniger ist tho vorwunderen, (den up dat de Gesenge edder Geschichte deste ehr gelehret und beter beholden worden und lenger im Gebruke bleven, hebben se de alle fast den Dentsen bequemet), dat se nha Erforderung der Wort und Wise des Gesanges, item der Seidenspele, darup se oek ehre besondere Dentze hebben, den Trede tho holden unde den Vott tho setten weten, und mit allen Geberden vorgeliken können, dat velen frombden Nationen solches nicht allein thothosehende lefflich, sondern tho doende unmöglich. Sind averst der Dantsleder drierley Artt. Erstlich darna twe unde twe dansen, welches se einen Biparendantz heten, den se erstliken kort vor der jungsten Veyde Ao. 1559 angevangen tho dantsen, und vormalß ganz unbewust gewesen, alß van frembden Orden ingeföhret. Wowol itt doch eine sonderlike Manere iß und se oek sonderlike Lede dartho gebruken. Darnha de lange Dantz, darin se alle mit einander so dantsen willen, nha der Rege anvaten und diese iß twierley. —Erstlich de Trymmeken-Dantz, so mitt Treden und Handgeberen sonderlich uthgerichtet wert, dergliken sin: Her Hinrich und sine Bröder alle dre etc. Item: Mi boden dre hövische Medlin. Diese averst iß bi velen nicht mehr im Gebruke, demna, dewile he gar dorch-uth affkamen und also vorgeten werden mag, ick dieses alhir beröre. De ander lange

den Ditmarsen zwei Arten des langen Tanzes, wobei sich alle Tanzenden nach der Reihe anfaßten (also Reigen). Erstlich der Trimmeken-danz, der mit vielen Tritten und Handgebärden ausgerichtet ward. Zu Neocorus' Zeiten, Ende des 16. Jahrhunderts, war er schon außer Gebrauch. Nur wenige Lieder wurden dabei gesungen; dergleichen waren:

1. Her Hinrich und sine bröder alle dre [MB. 24].
2. Mi boten drei hōvische medlin. (Text verloren.)

Es war der Trimmekentanz ein getretener Tanz (der Vortrab bevor der Sprung losging) und bezeichnet der Name durchaus keinen kriegerischen Trommel-tanz (wie fälschlich früher von Müllenhoff¹ erklärt worden ist), sondern er ist so benannt, weil er mit vielen Tritten und Handgebärden ausgeführt wurde. Trimmeke heißt eine Person, die sich ziert; betrimmed (engl. trim) = fein, geziert in Gebärden und Mienen (s. Bremisches Wörterbuch 5, 109 und Müllenhoffs Abhandlung über Schwertertanz. Festgabe 1871, S. 128). Demnach ist ein Gebärdentanz, ein mimischer Tanz unter Trimmekentanz zu verstehen.

Die andere Art des langen Tanzes erging sich fast nur in Hüpfen und Springen, daher Springeltanz genannt, und hatte heitern Charakter. Zu dieser Art wurden die meisten ditmarsischen Lieder gesungen. Bewahrt davon sind:

- a) Dat geit hier jegen den famer [MB. 23].
- b) Ik weet mi eine schone maget [MB. 22^b].

Die Ausführung beider Arten der Langtänze beschreibt Neocorus wie folgt: »Ein Vorsinger (der sich auch wohl einen Gehilfen zur Ablösung nimmt) steht und hält ein Trinkgeschirr in der Hand und hebt also den Gesang an. Wenn er einen Vers ausgesungen, singt er nicht weiter, sondern der ganze Haufe, der entweder den Gesang auch kennt, oder wohl gemerkt hat, wiederholt denselben. Und wenn sie es so weit gebracht haben, da der Vorsänger es gelassen, hebt dieser wieder an und singt abermals einen Vers. Sobald diesergestalt nun ein oder zwei Verse wiederholt sind, springt und thut sich Einer hervor, der vortanzen und den Tanz führen will, nimmt seinen Hut in die Hand und tanzt gemächlich im Gemache

Dans geit fast in Sprunge und Hüppende. Dieser Art sin de aller meisten Ditmarsche Lieder und Gesenge, wu hernha dersulven etliche, dar it vogliken geschen kan, schölen gesettet werden, den Leser etlicher Historien kortlich tho berichten. It kan averst nicht unföglig jenne Trymmeken-Dants de Vordraff und dise de Sprung, bi wo sonst in in andern Dentsen gebuklik, genöhmet werden, wo se dan also ock etlichen in Gebruke gesettet werden. Diese langen Dantze averst werden also geföret: De Vorsinger, de wol alleine edder ock wol einen tho sick nimbt, de den Gesang mit singen kan, da he ehne entlichter und helpe steit und hefft ein Drinkgeschirr in der Hant, hevet also den Gesang an. Und wen he einen Versch uthgesungen, singet he nicht vorder, sondern de ganze Hupe, so entweders den Gesang ock weeth edder wol darup gemerket, repetert und wedderhalet densulven Versch. Und wen sie it so verne gebracht, dar it de Vorsinger gelaten, hevet he wedder an unde singet wedder einen Versch. Wen nun dieser Gestalt ein Versch edder twe gesungen und wedderhalet, springet edder gift sich einer hervor, so vordantzen unde den Dants vören will, nimbt sinen Hot in de Hant und dantzet gemeklik im Gemake ummeher, vordert se dieser Gestalt up thom Danze (in den Geestorden nimbt he wol ock einen Gehulpen tho sick, de ehme den Dants vören und regeren helpe), unde darup vaten se na gerat up der Rege an, doch dat oft ehrlichen Personen de hoge Hant gegunnet wert. Als sick nun de Vordanser richtet nha dem Gesange unde Vorsinger, also richteten sich de Nadenser nha ehrem Vörer und alle Personen solches in so groter Einicheit, wes Stats und Standes se sin, dorch einander, dat ein Vordanser in de twe hundert Personen an der Rege vören unde regeren kan.«

¹ Prof. K. Müllenhoff hat später in meinem Mspt. diese Stelle selbst berichtigt.

(Zimmer) umher und fordert auf diese Weise die Übrigen zum Tanze auf. Darauf fassen Alle nachgerade der Reihe nach sich an, doch so, dass angesehenen Personen die hohe Hand gelassen wird. Wie sich nun der Vortänzer nach dem Gesange richtet, so richten sich die Nachtänzer und alle Personen, wes Standes sie seien, nach ihrem Reigenführer in so großer Einigkeit, dass ein Vortänzer bis in die zweihundert Tänzer regieren kann.« Soweit Neocorus.

Man muss den Untergang der alten Tanzart des mit Gebärdenspiel verbundenen Reigen bedauern. Sie war nicht bloß eine angenehme, maßvolle Leibesbewegung und reizvolle Schaustellung, sondern eine lebendige Begleitung des Liedes nach seinem Inhalte und seiner Form. Sie allein war fähig, Träger des Wortes und der Melodie zu sein.

Der ernste getretene Tanz, sowie der ihm folgende Springtanz, beides Reigen, nach Neocorus lange Tänze, gingen allgemach hier wie in ganz Deutschland unter durch Einführung und Bevorzugung des Paarentanzes, »Biparentanzes, darnach zwei und zwei tanzen«, der in Schleswig erst um 1559, nach der jüngsten Fehde von Süden her Eingang fand, vorher aber bei den Ditmarsen ganz unbekannt war. Es war der Paarentanz eine ganz andere Tanzmanier, obwohl dabei auch besondere Tanzlieder gebraucht wurden, meldet Neocorus.

Ostfriesischer Tanz (im 16. und 17. Jahrh.).

Cadovius Müller, Pastor in Stetesdorf, hat in seinem »Memoriale linguae Frisicae« (1691) ein altes ostfriesisches Lied mitgeteilt. Es beginnt »Buske di Remmer«.¹ C. Müller erzählt: Es sei kein anderes echt friesisches Lied mehr vorhanden, als dieses. Wie alt es sei und wer es gemacht, das habe ihm Niemand sagen können; er habe daran nichts ändern mögen, sondern Alles genau, wie es ihm diktirt worden, aufgeschrieben. Es sollten zwar noch einige Strophen dazu gehören, weil er aber Niemand getroffen, der sie gründlich gewusst, habe er das Lied so weit hergesetzt, als er es habe erfahren können. Auch die eigene alte Melodie (s. MB. 26) theilt er unverändert mit.

»Nach diesem einzigen Liede (sagt Müller) haben die Ostfriesen auch ihren einzigen und eigenen Tanz gehabt, welcher von vier Personen (zwei Männern und zwei Frauen oder Jungfrauen) ausgeführt wurde, und zwar nach dem Takt, darbey sie gar sonderbare Actiones und Bewegung des Leibes, der Arme, Hände, Beyne, Kopfes und aller Glieder hatten und machten.« — Der Tanz sei daher schwer gewesen und habe Schweiß gekostet und jetzt (1691) sei er mit der alten Sprache auch verschwunden. Man habe dabei die Hurligkeit der Friesen sehen können, die ihre Glieder nach dem geschwinden und langsamen Takt meisterlich bewegt hätten. Die Frauen hätten gleiche Posituren mit den Männern machen und mit gleichen Mienen ihnen alles nachthun müssen. Die Männer hätten beim Tanze mit den Händen zusammengeschlagen bald vorn, bald hinten auf dem Rücken, bald vor den Beinen, »welches Alles«, fährt C. Müller fort, »die Weibsbilder mitthun und mitmachen mussten, welches, wie ich's einstens gesehen, mir zwahr lächerlich, doch nicht ungeschickt vorkam.« Dann bemerkt Müller noch: »es sei zu erinnern, dass sie bei dem langsamen, traurigen Ausgange des Liedes ihre vornehmsten Posituren gemacht hätten.«

¹ Neuabdruck des Liedes im Osterprogramm des kgl. Gymnasiums zu Aurich 1867 durch Dr. K. Volckmar. Daher bei Böhme, Altd. Ldb. Nr. 295.

Kränzleintanz. Kranzsingen beim Abendtanz und Kranzlieder.

Das volksmäßige Kranzsingen (zum Unterschiede von dem bei Minne- und Meistersingern vorkommenden Singen um einen Dichterkranz) ist durch historische Zeugnisse und durch vorhandene Überreste alter Kranzlieder nachgewiesen.

Der fromme Bruder Heinrich Suso († 1365) berichtet aus seiner Jugend, die in das erste Viertel des 14. Jahrhunderts fällt, dass das Kränzleinsingen zum Neujahr in Schwaben an etlichen Orten Gewohnheit sei: dass da die Jünglinge Nachts ausgehen bitten des Gemeiten (d. h. um etwas Fröhliches), sie singen Lieder und sprechen schöne Gedichte, damit ihre Liebsten ihnen Kränzlein (schapeltn) geben.¹

Seb. Franck in seinem Weltbuch (1542, Bl. 51^b) zählt unter den Gebräuchen in Franken am Johannistag auch folgenden auf: »Die Mädchen machen Rosenhäfen, d. h. sie nehmen irdene Töpfe voller Löcher, kleben letztere mit Rosenblättern zu, stecken ein Licht in den Topf wie in eine Laterne, und hängen ihn in die Höhe zum Fensterladen heraus; da singt man alsdann um einen Kranz Meisterlieder. Sonst auch oftmals zur Sommerzeit, so die Mädchen am Abend in einem Ring herumsingen, kommen die Gesellen (Bursche) hinzu und singen um einen Kranz (gemeinlich von Nelken [Nägelein] gemacht) reimweis vor. Welcher das Beste thut, der hat den Kranz.« (Original s. unter Johannistanz.)

Das Kranz-Singen oder »Singen vmb Krentz an den Abendreyen« wird verboten durch das alte Amberger Stadtbuch 1554: »Keine Jungfraw oder Maid soll den Handwerksgeßellen vnd Knechten an einem Abendreyen einen Kranz zu ersingen geben.«²

Dass das Kranzsingen einen verliebten Sinn hatte, ist ohne Zweifel und darum war es so streng verboten. Jünglinge suchten dem Mädchen den Kranz abzugewinnen, weil ihnen dessen Besitz ein Recht über das Herz und die Liebe des Mädchens einräumten. »Wess Herz von Liebe brennt, der soll einen Kranz von Rosen tragen« heißt es in einem Tanzliede des Tanhusers [MSH. II, 83]. Verführerische Tänzer locken das Mädchen gar, mit ihnen in den einsamen Wald zu gehen und dort der Minne zu pflegen, weil sie durch den ersungenen Kranz dazu ein Recht zu haben glaubten:

<p>Vro maget, het ich iuch in einem holz, daz næme ich für den kranz, den ir zesame hânt gelesen von maniger hande bluot.</p>	<p>»Knappe, lât iuwer wûnfschen stân, diu red ist gar verlorn; solte ich mit iu ze holze gân, mich stöche lîht ein dorn; sô flüege mich diu muoter mîn, daz wære mir lîhte zorn.«</p>
---	---

[Tanh. MSH. II.]

Die wachsamten Alten meinten freilich: dass die Mädchen und Bursche mit einander in den Hain (das Holz) zum Tanze laufen, das würde man ehemals nicht gebilligt haben:

¹ »Als zu Swaben in seinem (des Sûsen) lant an etlichen steten gewonheit ist an dem eingenden jar, so gant die jungling auz des nachtes in unwissenheit und bittent des gemeiten, daz ist, sie singent lieder und sprechent schöne geticht, und bringent ez zu wie sie mugent mit höflicher weis, daz in iriu liep schapelin gebent.« (Susos Leben, Kap. IX. Diepenbrocks Ausgabe S. 24. Schmeller III, 375.)

² S. unter Polizei-Verboten unten.

Ez was hievor unbillich daz nun megde tuont,
daz si ze holze liefen reigen sam die knaben.

[Stamheim, Bodmer II, 56.]

Die Schöne belobte ihren Tänzer und belohnte ihn mit dem Kranze, wenn er am besten sprang:

»Se hin, lieber Nikkel mein,
nim von mir das rosenkrenzelein,
wann du hast von mir das lob,
mit sprängen ligstu allen ob.«

Junkfrau Metz, seit gebeten,
ich will den reien mit euch treten
umb euren kranz, den ir auf furt,
wenn ir meiner kunst wol spürt,
der ich das pest heut hab getan,
ich hof uns werd zu lohn der han.

[Rappolt Manz.]

Kränzlein-Tanz heißt noch jetzt in einigen Gegenden des bayerischen Hochgebirges ein Hochzeitstanz, wobei den Jungfrauen der Kranz (Sinnbild der Jungfrauschaft) mit List von jungen Leuten abgetanzt wird. [Schmeller, bair. Wörterbuch II, 391.]

Volksmäßige Kranzlieder, die Räthsel enthalten und die heiterste Blüthe des Räthselwesens erschließen, und die nicht um den Schulpreis, sondern um den schönern Dank gesungen werden, kommen erst im 15. Jahrhundert zum Vorschein. Dazu gehören die beiden Kranzlieder »Ich kumm auß frembden landen her« (MB. 15) und »Hietuß, arm und rich« (Fragment in Breisgauer Mundart des 15. Jahrhunderts, bei Uhland Nr. 2).

Sehr verbreitet und sehr beliebt mussten zu Anfang des 16. Jahrhunderts die Tanz- und Kranzlieder sein, da in der Reformationszeit viele geistlich umgedichtet wurden und wir dadurch die Melodien erhalten haben.

So ist zum prachtvollen Straßburger Kranzlied »Ich kum aus frembden landen her« die Melodie in doppelter Lesart noch vorhanden (s. MB. 15): Einmal hat Dr. Luther den Anfang des Textes und die Melodie benutzt zu seinem Weihnachtsliede: »Vom Himmel hoch da komm ich her« (1535). Zweitens steht in J. Otts Liederbuch (Nürnberg 1544) ein Kranzlied mit Melodie, das vom Straßburger die zweite Strophe bildet: »Mit Lust tret ich an diesen Tanz« (s. MB. 15^b). Von letzterem wieder ist auch die Melodie in einer geistlichen Umdichtung von Herm. Vulpus erhalten: Ein geistlich Reigenlied »im Ton, wie man umb Krenz singt«; nach einem andern Druck heißt es »im Ton Aus frembden Landen komm ich her.« Der Anfang dieser geistlichen Parodie heißt: »Nun kum hertz zu du junge schar.« Noch eine große Zahl von Tanzliedern, besonders Abendtänze (Abendreihen) wurden zu geistlichen Abendreihen gemacht (s. MB. 16—21). Vom Kranzsingen, einem alten, sehr verbreiteten Gebrauche, giebt uns ein schwedischer Rundtanz noch heute Zeugnis: »In dem Kreise der Tanzenden steht ein Mann oder Mädchen und windet einen Kranz. Die Tanzenden singen:

Das Mägdlein (Bursche) steht hier mitten im Tanz
Und pfückt sich Blumen wunderfein.
Sie (Er) windet draus den schönsten Kranz
Wohl für den Herzgeliebten sein.

Das Mädchen setzt darauf einem Burschen den Kranz auf, und die Andern singen:

Komm du mein Geliebter her,
Den ich mir hier ausersah,
Willst du dies und wohl noch mehr,
Reich die Hand und sprich ein Ja!

Das Paar tanzt im Kreise herum und das Spiel beginnt dann von vorn.«¹

Drotter oder Drötter

war ein am Ende des 15. Jahrhunderts beliebter Tanz. Stolle in der Erfurter Chronik (bei Haupt VIII, 318) erzählt:

»Zu derselben czit (um 1480) ging uß der trottartt tantz, der vor ny geseen was vnd weret noch biß her.«

Auch Brant im Narrenschiff (Kap. 85, Zeile 94) erwähnt ihn. Da heißt es:

Vnd dantzen jm noch synen reyen
bäbst, keyser, künig, bischöff, leyen,
der mancher noch nit hat gedacht,
das man den vordantz jm hatt bracht,
das er müß dantzen an dem gzotter
den westenwelder vnd den drotter.

Der Name kommt jedenfalls her von trotten, was synonym ist mit treten, und erinnert an einen getretenen Tanz. Welcher Art er war, ist nicht näher bekannt. Namentlich in der Reitkunst kommt das Wort vor, und bezeichnet Drott, wie Schritt, Trab, Hoflin, Zelter u. s. w. verschiedene Gangarten des Pferdes. Gargantua (257) nennt sein Pferd »mein Trotter«. In den Fastnachtspielen 436, 15 heißt es: »So wolt ich frischlich vmbher trotten.«

Feyerltanz.

Aventinus in seiner bayrischen Chronik, 1530 abgefasst, 1560 gedruckt, sagt S. 34: »Mußten die Leut allerley Tantz vnd Lieder lernen, den Drötter, Feyerltanz vnd Reigen.«² Der Drötter ist uns schon bekannt. Reigen als Gattungsname für geselligen Tanz bedarf keiner Erklärung. Was aber Feyerltanz gewesen sei, ist noch nirgends erklärt. Ihn für den Veilchentanz zu halten, den schon Hans Sachs in seinem Schauspiel Neidhart mit dem Feyhel (Veilchen) vorführt, wäre zu gewagt. Gegen die Herleitung von Feuer (fiur) sträubt sich die Etymologie. Mit großer Wahrscheinlichkeit bezeichnet Feyerltanz einen Zaubertanz (von Fee, mhd. feie, daher feien = bezaubern, Feierei = Zauberei). Recht wohl könnten damit die wunderbare Wirkungen erzielenden, altmythischen Tänze um das Johannisfeuer, Sprung über dasselbe, damit der Flachs gerathe u. s. w., gemeint sein.

An anderer Stelle bezeichnet veiერთanz so viel als fürtanz = Vortanz:

Er ist ein ridewanzel
in dem geu veiერთanzel:
sin gewalt
der ist an dem reien
under den kinden maneevalt.

[Benecke, MSFr. 442, 8.]

¹ Rich. Dybuk, Runa 4, 66 (1842). Übersetzt von K. Weinhold, Frauen S. 360.

² Nach der fabulösen Angabe des Aventinus sollen diese drei Tänze gar von einem alten Könige der Gallier, Bardus II herkommen, der um 2170 v. Chr. lebte, als Freund der Poesie der Barden, die nach ihm den Namen (Barden) bekamen.

Firlefanzen und Hottostan.

In einem Liede der Bergreyen 1536 Nr. 42 (bei Uhland Nr. 245, Str. 7) werden diese zwei Bauerntänze erwähnt:

Do piff er ihr den Firlefanzen
wol nach der Dörffer sitten,
do tanzten sie den Hottostan.

Der Hottostan ist ein noch unerklärter Tanz. Noch in einem Lieder-Quodlibet um 1620, Grillenschwarm genannt (Hoffm. Weimar. Jahrb. III, 126) kommt folgender Tanzreim vor:

Tanzen wir, tanzen wir
den Firlefanzen von Schwaben.
Es sind nicht all in diesem Reihn
die wir sollen haben.

Daraus entnehmen wir, dass der Firlefanzen ein schwäbischer Volkstanz war, vermuthlich aus $\frac{3}{4}$ Takt, wie die meisten Schwabentänze. Weil *firle*, *gefirle* in schlesischer Mundart soviel als *hurtig*, *schnell* bedeutet, mag es ein schneller Tanz gewesen sein. Überdies scheint mir der Firlefanzen derselbe Tanz zu sein, den die schwäbischen Minnesinger im 12. Jahrhundert als *firlefei* (vgl. oben S. 35 Nr. 3) erwähnen, und der bei Fischart als *Firlefey* angeführt ist. Noch jetzt hat man das Wort *Firlefanzen*, verderbt aus *fair l'enfant*, und es bezeichnet so viel als *Kinderei*, *Tändelei*, *eiteln Schmuck*.

Der Zäuner (Zeuner, Czewner)

war im 15.—17. Jahrhundert ein vielbekannter Reigentanz, scheinbar von sehr lustiger, ja leichtfertiger Art. Worin er bestanden, ist nicht sicher festzustellen. Aller Wahrscheinlichkeit nach war er ein Reigen, bei dessen Ausführung die Tanzenden durch Verflechten der Hände und Arme eine Art *Zaun* bildeten. Einer stand als *Solotänzer* in der Mitte des Kreises und es galt, ihn nicht durchkriechen zu lassen, ähnlich wie solches noch in einem Kinderspiel »Zaubilden« oder »Katz und Maus« geschieht.

Bestätigt wird meine Annahme durch folgenden Bericht. In einer schlesischen Chronik des 15. Jahrhunderts wird der *Czewner* im Jahre 1406 als ein damaliger neuer Tanz angeführt. Der Berichterstatter, freilich erst um 1830, bemerkt dazu: »Nach der ungefähren Beschreibung bestand er in zwei Reihen von Tänzern, welche um die jedesmaligen Springer einen *Zaun* machten und sich tanzend herum bewegten, wie es bei manchen Touren der Polonaise geschieht.«¹

Außer dieser Stelle, sowie bei Fischart (1590) und in Lautenbüchern um 1552 finde ich diesen Tanz angeführt bei Hans Sachs 1560:

Da wir herritten wie Zigeuner
als wolten wir tanzen den Zeiner.

In einem Fastnachtsnarrenliede [Bergreyen 1536, daher bei Uhland 242, Str. 3] heißt es von den Schellenbändern an den Knien der Narren:

¹ J. G. Bergmann, »über Schlesische Modetänze im Jahr 1406.« Aufsatz in der Allgemeinen Geschichtskunde des Preussischen Staates I (1830), S. 280.

Wo die am tanz herklingen,
ir keiner wil sich saumen nit
am zeuner frei zu springen.

In Herzog Ferdinands italienischen Reisen 1503 [Freyb. Samml. IV, 333] heißt es: »In einer Comödi zu Florenz haben 12 nackhent nymphä und so viel fatyri (zum Schluss) durch einander, wie einen Zeuner, getanzt.« Noch wird er in Chr. Weiße's drei Erznarren (1673) angeführt als ein 1530 in Danzig und 1602 in Leipzig von nackten Personen dargestellter, indecenter Tanz [Citat s. Kap. VII unten].

Die Musik zum Zeuner habe ich in zwei Lesarten gefunden und beigefügt in MB. 59 und 137. Sie sind entnommen dem Lautenbuch von Heckel 1562 und einem Buch für Cither 1590. Aus der Musik ersehe ich nur so viel, dass ein damals beliebtes Lied »Ich zeunt mir nechten einen Zaun« (Uhland 51; Böhme, Alt-deutsches Liederbuch Nr. 141) nicht zum Zeuner gesungen wurde, weil dieses eine ganz andere Melodie hatte.

Der Scharer oder Schartanz

ist noch jetzt im bayerischen Hochlande ein Hochzeitstanz zu Ehren des Bräutigams. Dabei bezahlt eine gewisse Anzahl (eine Schar) von Tanzpaaren, die sich verabreden, die Musik, und so geht's nach Lust und Ordnung halber weiter. [Wolf, Ztschr. f. Myth. II, 130.]

Das scharenweise Tanzen soll also den Unterschied vom Solotanz und von den einzeln bezahlten Schnadahüpfln bezeichnen, nicht etwa das Scharren mit den Füßen. Damit stimmt auch Schmeller (bairisches Wörterbuch III, 381) überein: »Schar heißt im bairischen Oberland die Reihe oder Tour, nach welcher Mehrere, sich einander ablösend, irgend etwas vornehmen, namentlich die Tanztour, der Reihen. Beim Schar-tanzen gilt daselbst die Sitte, dass bei jeder Schar (nachdem sie an die Musikanten gewöhnlich mit 12 Kreuzer bezahlt ist) in der Regel nicht mehr als vier Personen tanzen dürfen. Ist die Schar (Tanztour) zu Ende, so zahlen und tanzen andere vier, oder auch nur drei, zwei oder ein Pärchen. So kommen alle gentgsamen Tänzer nach und nach an die Reihe. Für die Ungentgsamen, bei denen jede Schar nur neue Lust zu einer gleich nachfolgenden zweiten, dritten u. s. w. entzündet, besteht zu Recht das Nachzahlen, bei steigender Taxe für jeden folgenden Tanz. Sich sehen lassen, indem man für sein Geld allein mit seinem Dirnel dahintanz und die neidischen Zuschauer recht lange ungeduldig warten lassen, gehört mit zu den heftigsten Wünschen des ländlichen Ehrgeizes und der bairischen Prahlerei. »Was a steiffe Bua is, schwingt sei Beudel i de Luft und schnellt a paar Vierzwaenzgel, wenna a Taler wan (wären), unte de durstinge Geige, daß's e Freud is. Dann beginnt das Drehen und Takttreten, Händeklatschen und Jauchzen und Singen, daß d' Leut i vierze Tagn no z'vo zelln habn, wie de Kreil si aufgftert had am Gmunde Kirdo (Kirchtag).«

Eine Melodie des Scharers hat sich in einem Lautenbuch von 1562 erhalten (s. MB. 62). Wenn sie »welsch« Scharer genannt ist, soll die Beifügung nur eine Anpreisung des neuen Artikels sein, nicht aber das Importiren aus Welschland anzeigen.

Der schwarze Knabe

war ein Volkstanz, welcher nach Fischarts Andeutung (s. S. 49) von einem schwarzen Knaben handelt, der gern ein braunes Mägdlein haben wollte, aber nicht bekam.

War das nun ein Fangspiel? oder ein Lied vom braunen Mägdlein, das man zum Tanze sang? Nach der Notiz ist die doppelte Annahme zulässig. Ein Text wird nicht angeführt. Die Tanzmelodie für Laute ist uns erhalten (s. MB. 61). Uhlands Vermuthung (Schriften 4, 189), dass der Ausdruck einen schwarzen Knecht, einen Landsknecht der »bande noire« bezeichnen könnte, ist hinfällig. Auf dem Kupferstich des Baseler Todtentanzes von Merian 1621 ist dem Tode folgender an den Kylbe-Pfeifer gerichtete Spruch in den Mund gelegt:

Was wölln wir für ein Tänzle haben,
den Bettler oder schwarzen Knaben?

Nicht unmöglich ist es, dass ein in der Schweiz und in Sachsen von Kindern noch gekanntes Fangspiel, genannt der schwarze Mann, mit dem schwarzen Knaben in Verbindung steht oder gar ein Überrest jenes Tanzes des 16. Jahrhunderts ist. Die Ausführung in der Schweiz ist nach Rochholz, alem. Kinderlied 376 folgende: »Eine Art Ringelreigen wird getanzet unter Hersagen des Reims: »Schwarzer Mâ, läng mich nit an!« Die Spielenden stellen sich der Größe nach in eine Reihe, zählen sich ab. Wen die Zahl 9 trifft, der wird schwarzer Mann. Sein Spielgebiet wird ihm mittels eines in den Boden gesteckten Stabes mit darüber gehängter schwarzer Mütze angewiesen; zwei Steine oder Bäume bilden die Gebietsgrenze. Ein Jedes, das er innerhalb seines bestimmten Kreises erhaschen kann, ehe es das Ziel erreicht hat, muss sich zu ihm gesellen und mit fangen helfen. »Förchts tich vor'm schwarze Mâ!« ruft er in den Haufen. Die Verwegenern antworten mit Nein und wagen sich aus der Freieung heraus. »Was macht ihr, wenn der schwarze chumt?« fragt er weiter. »Usflüge machen«, schreien die Andern.« Prof. Rochholz hält dieses eben beschriebene Spiel für einen Überrest der Pest- oder Todtentänze (s. oben S. 47).

Bettler-Tanz

hieß ein deutscher Volkstanz des 16. Jahrhunderts, der seine Melodie dem alten Volksliede vom Bettler (Umland Nr. 288; Böhme, Altdeutsches Liederbuch Nr. 46) entlehnt und davon seinen Namen erhalten hat. Der Anfang des Textes lautet:

Der reich Mann war geritten aus,
Da kam ein Bettler für sein Haus,
Der bat die Frauen um ein Gab,
Dass sie ihm gäb' von ihrer Hab.
Das Heiaho!

Der Inhalt des Liedes handelt von einem in Bettlergewand verkleideten Abenteuerer, der in Abwesenheit des geizigen gestrengen Ehemannes bei der Frau einkehrt, um eine Gabe sie anspricht und in Ermangelung aller Lebensmittel, die eingeschlossen sind, von ihr die höchste Liebesgabe empfängt. Dass die Tanzmelodie dazu (MB. 58) wirklich die für Laute figurirt gesetzte Gesangsweise des Volkstextes war, ist aus der Nebeneinanderstellung beider zu erkennen. Wie der Tanz ausgeführt war, ist aus dem 16. Jahrhundert nicht zu erkunden. Dass es ein wildlustiger Tanz war, ist zu folgern, weil er 1580 durch Landesverordnung in Kursachsen verboten wurde. Es war jedenfalls ein alter Hochzeitstanz. Wir erfahren aus späterer Zeit seine Ausführung: »Alle Paare tanzen eine Ronde, links

oder rechts herum, indessen ein einzelnes Paar in der Mitte des Kreises Stellungen und Spiele ausführt« (Voss, Tanz 330). Wer denkt hier nicht an das bekannte, in Thüringen und Sachsen noch übliche Pfänderspiel, der polnische Bettelmann, der für sich ein Stück Brot und für seine Frau einen Kuss, oder umgekehrt, von der im Kreise sitzenden Spielgesellschaft verlangt! Ich vermüthe, dass aus jenem verbotenen Bettlertanze das besagte Pfänderspiel entstanden und noch ein Überrest ist. Auch das Kusswechsell beim betreffenden Pfänderspiel könnte noch ein Nachklang des alten Bettlerliedes sein, dessen Inhalt vielleicht schon im 16. Jahrhundert durch Vorführen eines Bettlers und seiner Gönnerin dramatisch im Tanzspiel dargestellt wurde. Auch soll nach Voss (358) es im Mittelalter einen »Philippinertanz« gegeben haben, der ein Herrentanz war, im Gegensatz zum Bettlertanz.

Ganz derselbe Tanz wie der eben beschriebene heißt im Österreichischen der Bußl-Tanz (d. h. Kuss-Tanz), der ebenfalls bei Hochzeiten zur Aufführung gelangt (s. Voss 334). In Böhmen heißt dieser mit Spiel verbundene Ringelreigen Kolo. Voss (Tanz 334) beschreibt ihn so: »Eine Anzahl Tanzender bildet eine Ronde und bewegt sich links oder rechts herum, indessen einzelne Paare oder Personen abwechselnd in der Mitte des Kreises verschiedene Spiele und Gruppen ausführen und dann Walzer oder Polka herum tanzen.«

Vom Bettlertanz ist meines Erachtens zu unterscheiden der

Betteltanz,

der zu Anfang oder am Schluss von Hochzeiten noch jetzt in Bayern (s. Kap. XIII) vorkommt. Seinen Namen hat er davon, dass während des Tanzes die Zeche eingesammelt wird, somit ist es ein Umzug zur Gabeneinsammlung, verbunden mit Tanz. Es mag dieser Brauch sehr alt und oft sehr wild und lärmvoll verlaufen sein; denn es entstand eine sprichwörtliche Redensart »da ging der Betteltanz los«. Darunter versteht man Hader, Streit und Prügelei, womit oft Tanzgelage endigen.

Die schöne Müllerin.

Zu diesem Tanze diente die Melodie eines unsaubern Liedes, das im 16. Jahrhundert viel gesungen wurde und den Schwank behandelt, wie eine schöne Müllerin einen liebebedürftigen Domherrn, der sie einladet und bezahlt, hintergeht, indem sie eine Eselin in sein Bett bringen lässt. Die erste Strophe lautet nach dem Ambraser Liederbuch von 1580 Nr. 20, J. Ott's Liederbuch 1544 Nr. 48 und Böhme, Altdeutsches Liederbuch Nr. 44:

Ich weiß eine stolze müllerin,
die deucht sich hübsch und klug.
Vom Oberland bis an den Rhtn
wo findt man ihren fug?
In einem dorf sie saß,
gen march da tet sie laufen,
tet ir hñner verkaufen,
als ir gewonheit was.

Die Tanzmelodie ist die Volksliedweise, nur für Laute zurechtgemacht, wie solche in Lautenbüchern des 16. Jahrhunderts oft vorkommt. (MB. 57.)

Der Benzenauer

oder der »Benzzenawer in Tanz-Weise« war das zu einem Tanz verwendete Lied von dem berühmten Helden in der Schlacht bei Kopfstein 1504: »Nun wend ir horen singen« [s. Uhland, Volkslieder 174; Böhme, Altdeutsches Liederbuch Nr. 381]. Die Melodie ist in der Baseler Handschrift 1544 für Tanz umgearbeitet, indem sie aus dem geraden Takte in den Tripeltakt gesetzt ist (s. MB. 60).

St. Jacobs-Tanz,

der im 16. Jahrhundert als St. Jacobis-Dantz angeführt wird, hat mit dem Jacobi-Festtanz nichts zu thun, sondern bezeichnet eine Tanzmelodie, die zu dem im 14. bis 16. Jahrhundert viel gesungenen, berühmten Liede der Jacobsbrüder gehörte und anhebt:

Wer das elent bawen wel,
der heb sich auf und sei mein gfel
wol auf sant Jacobs straßen.
zwei par schüch der darf er wol,
ein schüßel bei der flaschen.

Text bei Uhland Nr. 302; Wunderhorn, Erks Ausgabe II, 338. Melodie im Altdeutschen Liederbuch Nr. 610.

Lobetänze.

Sie sind eigentlich Verlobungs- und Ehevermittler und scheinen nur im Meißnischen gekannt und slawischen Ursprungs zu sein. Erwähnt und zugleich erklärt sind sie in Spangenberg's Predigt der Ehespiegel 1570, wo es heißt: »Unsere Vorfahren haben öffentliche Tänze auch darumb gehalten, damit ihre Kinder von den Nachbauern gesehen werden, Ehestiftungen fürzunehmen. Daher in Meissen und anderswo, jährlich zu gewissen Tagen, jetzt auf diesem, dann auf dem andern Dorf, durch der Oberkeit Verordnungen die Lobe-Tänze gehalten werden.«

Schon in einem Fastnachtsspiel des 15. Jahrhunderts: »Ein Spiel von Frau Jutten«, sagt Lucifer:

Alle meine liebe hellekint,
die mit mir in der helle sint,
Krentzelin und Fedderwisch,
dazu Nottis ein teufel frisch,
Astrott und Spiegelglanz,
macht mir einen Lobetanz.

Eine Notiz im historischen Bilderhaus des J. D. Ernst sagt: im Jahr 1458, am heiligen Himmelfahrtstage ging ein Bürger zu Pirna in Meissen mit seinen Hausleuten und etlichen Schülern hinaus zum Loschwitzer Lobetanze.

Der Name kommt auch in amtlichen Verordnungen (s. unten) vor und außerdem in einem Lied, das 1730 als Nr. 83 im Bergliederbüchlein und daraus im Wunderhorn IV, 128 abgedruckt steht:

Ich brach mir die Röslein abe
zu einem Kranze,
Ich schickt sie meim Feinsliebchen
zum Lobetanze.

Die sächsischen Wenden nannten den Lobetanz *Lio stanz*, auch *Sperlingskirmess* (*robliaza kermuscha*), und hielten dies Tanzfest zur Zeit der Hirsenreife ab. Es war zugleich das wendische Erntefest.

Aus einer Chronik des 15. Jahrhunderts (?) werden um 1406 (wohl 1604?)¹ folgende damals üblichen neuen Modetänze angeführt:

- | | |
|-------------------------|--------------------------|
| 1. der Zwölfmonatstanz, | 6. der Vortanz, |
| 2. der Todtentanz, | 7. der Czewner (Zäuner), |
| 3. Polnischer Tanz, | 8. der Taubentanz, |
| 4. Capriolentanz, | 9. der Schmoller, |
| 5. Drehtanz, | |

Wir geben die Erklärung dazu, wie sie der Berichterstatter (1830) nicht unkundlich, aber doch scheinbar auf chronikaler Grundlage beifügt.

1. Zwölfmonatstanz.

»Zwölf Paare traten in einen Kreis, ohne sich die Hände zu reichen. Sobald die Musik von ein paar Pfeifen, einem Dudelsack und einer Trommel ertönte (die indess nur dazu da war, den Takt anzugeben), stampften die Tänzer mit dem rechten Fuße auf, klatschten in die Hände und gingen dann unter frohem Jauchzen erst mit dem in den Kreis gekehrten, dann mit abgewandtem Gesichte, mehreremale rings herum. Dann gruppirten sich vier Kolonnen, die wahrscheinlich die vier Jahreszeiten bedeuten sollten, und wiederholten dieselben Touren im Kleinen, doch so, dass eine Kolonne nur immer allein tanzte. Zwischen diesen stampfte die ganze Versammlung von neuem gemeinschaftlich mit den Füßen auf und klatschte in die Hände. Zuletzt reichte man sich die Hände und schloss mit einem lauten Jubelgeschrei.«

Scheinbarsollten durch die zwölf Tänzerpaare die zwölf Monate und durch allerlei Bewegungen und Aufzüge das Ab- und Zunehmen des Mondes figürlich dargestellt werden.

2. Der Todtentanz

kommt im 15. bis 17. Jahrhundert vor und war auf Hochzeiten in Schlesien, Ungarn, Berlin und der Mark Brandenburg beliebt, so dass ich slawischen Ursprung vermüthe. So schauerlich auch der Titel des Tanzes klingt, war er doch recht amüsam: es war ja eine Art Kotillon, ein Gesellschaftsspiel mit Kuss.

Ein Tänzer oder eine Tänzerin wird durch das Loos bestimmt, die Rolle der Tanzleiche zu übernehmen. Wer durch das Loos getroffen wird, begiebt sich in die Mitte des Saales. Alle andern scharen sich Paar an Paar, und jubelnd und jauchzend unter fröhlichen Klängen der Musik beginnt der Tanz. Plötzlich verstummt Alles: die in des Saales Mitte gestandene Person fällt nieder und stellt sich todt, derweil die tanzende Gesellschaft einen auferweckenden Todtengesang anhebt (MB. 305). War nun der Todte ein Mann, dann gehen alle Frauen nacheinander zu ihm und küssen ihn. Er muss aber aufpassen, sich nicht dabei zu bewegen. Spielt

¹ L. v. Ledebur, Allgem. Geschichtskunde des Preuß. Staates I (1830), S. 278—80. Artikel von J. G. Bergmann, »Schlesische Modetänze im Jahr 1406.« Der Artikel ist sehr wenig vertrauenerweckend geschrieben. Die Jahrzahl 1406 halte ich für einen Lese- oder Schreibfehler, vielleicht 1604. Die Tänze dort sind kaum dem Anfang des 15. Jahrhunderts, sondern erst dem 16. Jahrhundert angehörig.

eine Frau die Rolle einer Tanzleiche, dann kommen alle Männer her, ihr einen Kuss zu geben. Wenn endlich die ganze Gesellschaft ihren Kuss gegeben hat, fällt die Musik ein mit fröhlicher Weise, der Todte steht auf und die Andern führen einen großen Rundtanz um ihn her aus. Gewöhnlich wird der gleiche Tanz noch einmal wiederholt, wozu man wieder eine andere Tanzleiche (jetzt von abwechselndem Geschlecht) durch das Loos erkiest.

Der ungarisch-dacische Simplicissimus (1683) erzählt: »Sonsten habe ich in jeder Ungarischen Stadt bei einer Leich einen sonderbaren Tanz gesehen. Da legte sich Einer mitten in die Stuben, streckte Händ und Fuß voneinander, das Angesicht war ihm mit einem Schnupftuch verdeckt, er lag da und regte sich gar nit. Da hieß man den Spielmann den Todten-Tanz mit dem Bockpfeifer machen. Sobald dieser anhub, gingen etliche Manns- und Weibspersonen singend und halb weinend um diesen liegenden Kerl, legten ihm die Hand zusammen auf die Brust, banden ihm die Fuß, legten ihn bald auf den Bauch, bald auf den Rücken und trieben allerlei Spiel mit ihme, richteten auch solchen nach und nach auf und tanzten mit ihme. Welcher gar abscheulich anzusehen, weil sich dieser Kerl nit im Geringsten sich regte, sondern eben wie sie ihme die Glieder richteten, also gleichsam erstarrt dastund. Und habe solches abscheuliche Spiel auch auf den Hochzeiten, gleichsam als eine Recreation oder Fastnachtspiel practiciren gesehen. Bin aber sicher berichtet worden, dass einmal Gott einen solchen Spieler gestraft und der, so der Todte sein sollen, wahrhaftig gestorben und todt liegen blieben.«

3. Polnischer Tanz.

»Er war wahrscheinlich der heutigen (1830) Polonaise ähnlich, wenigstens wird er als der ruhigste und gesetzteste Tanz gerühmt und erfordert, wie die alte Chronik (1406) sich wörtlich ausdrückt, große Reverenz, liebliches Neigen mit Buken und Knippen und Knappen.« Dass die Musik aus $\frac{3}{4}$ Takt ging und den heutigen Rhythmus der Polonaise hatte, ist zu bezweifeln. Ende des 16. Jahrhunderts hat der »pohnische Tanz« geraden Takt (MB. 136. 174. 175). Jedenfalls war dies kein Volkstanz, ebensowenig der folgende.

4. Der Capriolentanz.

»Er wird beschrieben als ein Tanz, »bei welchem in hohen und niedern, halben und ganzen Capriolen zwerch und überzwerch gesprungen wurde, und wozu viel Übung gehörte. Die Musik dazu scheint Anglaintakt gewesen zu sein. Bei diesem Tanze gab es Veranlassung zu allerlei unartigen Sprüngen.«

5. Der Drehtanz

war »vermuthlich ein dem Walzer ähnlicher Tanz oder eine Art von Ronde (Rundtanz); wenigstens konnten Viele auf einmal tanzen.«

6. Der Vortanz

war wohl keine besondere Tanzart, sondern ist damit der erste Tanz gemeint, den man Ehrenpersonen einräumt.

7. Der Czewner.

Seine Beschreibung habe ich schon oben S. 55 unter Zäuner beigebracht.

8. Der Taubentanz,

»dessen Eigenthümliches höchst wahrscheinlich in dem hüpfenden Zusammenklopfen der Füße (nach Art der Masureks) bestand«, ist noch jetzt in Russland üblich und wurde durch Trippeln das zärtliche Liebesgirren der Tauben darin nachgeahmt.

9. Der Schmoller,

»wobei die tanzenden Paare in scheinbarem Unwillen einander den Rücken zukehrten und sich dann endlich wieder versöhnten«, machte gewöhnlich den Beschluss der Hochzeitstänze.

„Schwäbisch.“

Eine Spur davon, dass im 16. Jahrhundert schon »Schwäbisch« — also unser Walzer — getanzt ward, finden wir in der Schrift: »Der Hoffartsteufel.« Er schildert den Spiegel und das Spiegeln und sagt dabei: »Und ist nun unter andern Stücken der Hoffart, dass man bei Manns- und Weibspersonen findet, die ihre eigene Übung vor dem Spiegel haben, hin und her treten, hinten und vorn sich schauen, sich recken, lenken, biegen, den Schwäbischen Tritt, so zum Gepräng gehört, versuchen, sanft und leise mit zerbrochenen Tritten auf tausend Gilden umher schwanzeliren.« [Voss S. 140 bemerkt dazu, dass Tritt die alte Bezeichnung für Pas = Tanzschritt sei, und vermuthet mit Recht hier den »schwäbischen Tanz«.]

Franziska von Buchwald, geborene Freiin von Neuenstein, erzählt, dass sie bei Gelegenheit der Vermählungsfeier der k. Prinzessin Friederike Sophie Wilhelmine mit dem Erbprinzen von Baireuth im Jahre 1731 am Hofe zu Berlin die Freude hatte, mit dem Kronprinzen (nachherigen König Friedrich II.) Schwäbisch zu tanzen, und dieser ein ausgezeichnete Tänzer sei. Unter Schwäbisch ist doch nichts anderes als Walzer zu verstehen, meint Voss. Ich stimme bei.

Der Reihen-aus

bedeutet ohne Zweifel den letzten Tanz, die letzte Kér (Tour), was an andern Orten bis heute Kehraus oder Kehrab (MB. 77) genannt wird. Erwähnt ist er in einem Trachtenbuch des 16. Jahrhunderts. Die Stelle (abgedruckt in: »Die gute alte Zeit« S. 429) lautet:

»Adi. 23. Juli 1560 habe ich (Veit Conrad Schwarz, Buchhalter der Herren Fugger in Augsburg) und Hanns Amman der jüngere, Raien-auß auf daß Sebastian Zachen Tanz auf der Kaufleut Stuben, da dann auch seine Hochzeit was, gethan. Den Krantz heftet mir die wohlgeborne Junckfraw Veronica Fuggerin auff, Herrn Antoni Fuggers Tochter.«

Von der musikalischen Beschaffenheit der Bauertänze können uns die im 15. und 16. Jahrhundert gesungenen Tanzlieder einen Begriff geben. Wenig zutreffend wird der unter den Lautenstücken mitgetheilte »Bawrentanz« (MB. 65) die Tanzweise charakterisiren, weil die Laute kein Bauerninstrument war und dort ein Stück fast wie das andere, der Bawrentanz wie der Burger- und der Hofetanz klingt. Ein besseres, zuverlässigeres Bild gewähren uns jedenfalls drei Bauertänze des 16. Jahrhunderts aus Frankreich (s. MB. 129). Wir dürfen wohl schließen: so ähnlich waren auch damals die deutschen Bauertänze beschaffen,

einfache und natürliche Musik, die aber nichts von besonderer Grobheit und Tölpelhaftigkeit aufweist. Die auffallende Derbheit und Dörperhaftigkeit könnte sich am Ende doch wohl nur in der Ausführungsart, nicht in der Musik selbst darstellen.

Die Musikbegleitung zum Tanz wie zum Reigen ward zumeist von der Geige, der Pflife und Trommel, sehr oft auch von der Drehleier ausgeführt. Häufig wurde aber auch nach dem Gesange getanzt, welcher theils vom Chor angestimmt, theils und noch öfter von einem Vorsänger vorgetragen wurde und zwar so, dass die Gesammtheit den Kehrreim (Refrain) nachsang. Es gab besondere Tanz- und Reigenlieder, davon sich manche erhalten haben, die wir Kap. XV besprechen und in den Musikbeilagen vorführen werden.

B. Handwerker- oder Zunft-Tänze im 14. bis 16. Jahrhundert.

Zu den Kennzeichen einer gesunden und fröhlichen Vorzeit und zu den besondern Beweisen des Wohlstandes und Flores der Handwerker gehören ihre öffentlichen festlichen Aufzüge und Tänze, von denen einige alljährlich, andere nur bisweilen gehalten wurden.

Besonders hat sich die alte gewerbefleißige Reichsstadt Nürnberg eines lustigen Festlebens der Handwerker zu rühmen und sind die Chroniken dieser freien Stadt voll von Berichten über solche Handwerkerfeste. Da sehen wir mit obrigkeitlicher Erlaubnis aufziehen und zum Beschluss der Festlust ihre Tänze aufführen: Becken und Lebküchner, Leinweber und Barchentmacher, Bortenmacher (Posamentierer), Fischer (Fischerstechen auf der Pegnitz), Metzger (Fleischer), Büttner (Schäffler), Messener (Messerschmiede), Hufschmiede, Rothschniede (Kupferschniede), Zirkelschniede (Zeugschniede), Schellenmacher, Plattner (wozu Drahtzieher, Harnischmacher und Nadler gehörten), Lederer (Gerber, Weiß- und Rothgerber), Schneider, Schuster, Schwabenweber (Tuchmacher), Schreiner (Tischler), Schlosser (wozu Platt-, Löh- und Feuerschlosser und Uhrmacher zählten), Kannegießer (Zinngießer), Töpfer; sogar die Gänserer (Gänsehirtin) fehlten nicht bei Aufzügen.

Die meisten Aufzüge der Handwerker, wie wir sie bei großen öffentlichen Festlichkeiten in den meisten Großstädten bis vor Kurzem noch sehen konnten, haben für die Tanzgeschichte weiter kein Interesse und blieben in ihrer Form Jahrhundertlang immer gleich: Die Innungen, Meister, Gesellen und Lehrjungen eines besondern Handwerks, ziehen festlich geschmückt, mit ihren Innungsabzeichen, Fahnen und Kränzen, auch Trinkgeschirre tragend, mit Musik von Pfeifen und Trommeln, durch die Stadt nach einem bestimmten Hause, wo sie fröhlich zechen und tanzen.

Wie in Nürnberg, so war es auch in andern größern Städten. Von Augsburg und dessen Tanzlust schreibt P. v. Stetten in seiner Geschichte der Stadt Augsburg (II, 161): »Sobald in unserer Stadt durch Handlung und Gewerbe Wohlstand emporkam, so zeigte sich auch guter Muth und Fröhlichkeit. Selbst das gemeinste Volk belustigte sich mit Zechen und Tänzen auf offenen Straßen in fröhlichen Gesellentänzen der Geschlechter, um Kränze und Hahnen zog es jauchzend in der Stadt umher, zechte vor den Thüren der Häuser an zubereiteten Tischen und Bänken und beging dabei mancherlei Unordnung, dass endlich die Obrigkeit für nöthig fand, dergleichen Ausschweifungen Einhalt zu thun und im Jahr 1512 dergleichen Gesellen-, Kranz- und Hahnentänze gänzlich abzustellen.«

Im Ganzen darf man annehmen, dass es bei den Handwerker-tänzen nicht roh und sittenlos hergegangen ist. Die ehrbaren Meister und Altgesellen jeder Zunft wachten streng über Bürgersitte und wurden einzelne Ausschreitungen auf Grund des Zunftgesetzes, das in der Innungslade aufbewahrt lag, hart bestraft. Die Polizei hatte höchstens Fürsorge zu tragen, dass nicht bei den Innungsfesten zu großer Aufwand gemacht wurde und dass man nicht mehr als eine festbestimmte Zahl von Pfeifern und Posaunenbläsern dabei haben durfte. Die Sittenprediger und Strafredner haben wohl viel zu tadeln an Kirmes-, Pfingst- und Hochzeitstänzen der Bauern, wenig Stoff zu ihren Zornausbrüchen fanden sie bei den Handwerker-tänzen.

Die Zeit, zu welcher diese Handwerkerfeste gehalten wurden, waren gewöhnlich der dritte Pfingsttag, die Fastnachtszeit (Aschermittwoch), auch zuweilen Johannistag.

Besonders wichtig im Handwerkerleben war der Dinzeltag, schwäbisch Denzeltag, bei Fischart erwähnt als Dintzeltag. Es war der Tag der jährlichen Versammlung einer Zunftgenossenschaft, wo unter Leitung der gewählten Vorstände (Vierer, Altgesellen etc.) die Angelegenheiten der Zunftgemeinde, z. B. Aufnahme neuer Meister, Verhängen von Handwerksstrafen, Freisprechen der Lehrlinge etc. abgethan wurden. Hier und da wurde dieser Tag mit einem religiösen Akte (gemeinsamen Anhören eines »Meßambts«) eröffnet, fast überall aber mit einem gemeinsamen Mahle und fröhlichem Tanze beschlossen. In dem Augsburschen »s Jahr einmal« 1764 heißt es vom Monat September:

»Auch thut man, wie ich hör und seh,
Das Jahr einmal dem Geld recht weh,
Da vil Handwerker kostbar dänzen.
Und ob die Jungfern ihre Kränzlen
Allzeit beibringen unverletzt?
Bleibt hier die Antwort ausgesetzt.« [Schmeller I, 387.]

Bezeichnend für das bezügliche Handwerk hatten

die Messerschmiede ihren Schwertertanz,
,, Büttner (Böttcher) ,, Reiftanz,
,, Tuchmacher ,, Fahnentanz.

Die Metzger, in Erinnerung an die altheidnischen Opferpriester hatten einen Tanz um einen angeputzten Festochsen, oder eine vorangetragene, geschmückte, große Wurst.

Vom

Schwert- und Reiftanz

bei Handwerkeraufzügen geben uns die Chronisten vieler Städte Bericht und Beschreibung.

Voran steht der Schwertertanz der Nürnberger Messerschmiede. Die Messerer sollen schon 1350 vom Kaiser Karl IV. ein Privilegium erhalten haben, in Nürnberg um Fastnacht ihren Schwertertanz zu halten. In alten Chroniken sind vom Jahre 1490 bis 1615 viele solche Aufzüge der Nürnberger Messerschmiede beschrieben.¹ Diesen Schwertertanz hielten sie alle sieben Jahre, setzten Kosten halber ihn wohl zuweilen aus und hielten ihn auch wieder schneller hintereinander. Gewöhnlich ritt eine Rathsperson (der Stadtschreiber) mit einem Spieß-

¹ In Siebenkees, Materialien zur Nürnbg. Gesch. II, 197 ff. sind viele verzeichnet.

jungen und 8 Einspännigern ihnen voraus. Vor dem Rathhause angekommen, tanzten sie und hielten mit erhobenen Schildern eine Fechtschule. Dieser Schwertertanz der Nürnberger Messerer war noch um 1850 in Gebrauch, wie Panzer (Bairische Sagen II, 247) berichtet.

Ähnliche Schwerttänze wurden im 16. Jahrhundert auch anderwärts, so zu Frankfurt a. M.¹ und Prag von den Federfechtern und Marxbrüdern bei öffentlichen Aufzügen ausgeführt. So war es auch in Augsburg.² In Sachsen wurden solche von Messerern und Fleischern zu Fastnacht gehalten.³

In einer Verordnung des Rathes zu Köln über Fastnachtfeier 1487 werden neben den Mummereien auf das Strengste die damals als Fastnachtspiele beliebten Schwert- und Reiftänze verboten.⁴

Der Schwerttanz und ein damit verbundener Reiftanz werden unter den Fastnachtsthatigkeiten erwähnt, die 1518 zu Zwickau abgehalten wurden, wo damals Herzog Johann glänzend seinen Hof hielt. In Tobias Schmidts Zwickauer Chronik (II, 275) heißt es: »Die Lustbarkeit begann mit einem Turnier, zu welchem mehrere Fürsten (darunter Friedrich von Weimar), Grafen, Edelleute, Bischöfe und Äbte sich einfanden. Darauf wurde zu Ehren der Fürsten und Frauen die Comedia Eunuchus aus dem Terentio ordentlich und wohl gespielt. Als Zwischenspiel gab man eine Aktion, in welcher sich 7 Weiber um einen Mann sankten und schlugen, und eine zweite, in welcher 7 Bauernbursche um eine Magd freiten. Das ging Alles wohl und lustig ab.

»Darauf erschienen 20 Fleischer, welche mit einem in eine Kuhhaut eingewickelten Menschen Fangball spielten, zur großen Ergötzlichkeit der Zuschauer. Dann hielten 24 Männer einen Schwerttanz. Auf dem Schlosse aber hielten ihre Zwölfe ein Fußturnier, worauf Abends 26 Männer auf dem Schlosshofe einen Reiftanz hielten. Jeder dieser Tänzer hatte eine Laterne auf dem Kopfe.«

Die Bewohner der jetzt oberösterreichischen Stadt Braunau kamen sonst, so lange sie zu Bayern gehörten, alljährlich nach München und hielten vor den ansehnlichsten Häusern auf der Straße einen einfachen Tanz mit entblößten Schwertern, welchen sie Schwertanz nannten. (Zeitschrift f. Kulturgesch. I, 462.)

Der Schwertertanz gehörte auch zu den Festlichkeiten, die 1620 zu Ehren der Anwesenheit des Böhmenkönigs Friedrich in Breslau veranstaltet wurden. 36 Kürschnermeister und Gesellen führten denselben vor dem Könige auf. Sie zogen um die Vesperzeit mit schönen weißen Hemden, mit großen bauschenden Fechtärmeln, blauen Strümpfen und weißen Schuhen, nach Trommel und Pfeifen aus ihrer Herberge. Unterhalb der Kniee an beiden Schenkeln hatten sie Hosenträger mit großen Schlittenschellen und auf den Köpfen Lorbeerkränze. Nach ihrem Vorgänger folgten drei Knaben, deren jeder ein Scepter in der rechten Hand trug; darauf andere drei Knaben: der eine mit einem Paratschwert, der zweite mit einem Fechtschwert, der dritte mit einem Paar hölzerner Tussaken (ehemals kurze Säbel, böhmischen Ursprungs), alle in weißen Kitteln, mit Feldbinden, blau und weißen heidnischen Schürzen, schachweise (wie das Schachbret carriert) mit rothen Stufen, auf dem Haupt mit großen grünen Kränzen. Hinter jedem Paar Meister und Gesellen gingen zwei Knaben in gedachter Kleidung, einen Reifen mit blau und weiß bemalten Streifen und von Holz gemachten Rosen darauf, in den Händen.

¹ Lersner, Frankf. Chronik.

² von Stetten, Gesch. der Stadt Augsburg II.

³ Haasche, Gesch. Dresdens III, 65.

⁴ E. Weyden, Köln vor 50 Jahren. S. 223.

Auf beiden Seiten gingen vier Trabanten mit geätzten und vergoldeten Partisanen (Spießen) und passirten vor Ihrer Majestät Hofstaat. Da hielten sie ihren Schwertertanz, schlossen einen Zirkel und fochten mit Schwert und Tussaken. Ein alter Fechter schlug im Paratschlagen dreien Knaben, so niedergekniet, einem jeden einen Dreier vom Kopfe herab, ohne alle Versehrung. Ein anderer schlug das Parat auf einergemachten Rose von Schwertern; andere fochten auf kleinern gemachten Rosen aus Tussaken. Des Abends zwischen 7 und 9 Uhr hielten sie einen Laternentanz, da ein jeder seine Laterne mit brennendem Licht auf dem Kopf getragen und bei demselben (wurde) in zweien Wehren gefochten.¹

Ähnliche Bügel- oder Reiftänze, mit brennender Laterne auf dem Kopfe, führte das Kürschnerhandwerk in Danzig 1646 bei der Durchreise der Gemahlin Wladislaws IV. auf. Eine Wiederholung derselben erfolgte 1698, als der König August II. von Polen seinen Einzug in Danzig hielt.²

Die Büttner in Nürnberg hielten bisweilen ihren Reiftanz. Sie hatten rothe tuchene Hosen, weiße Hemden, grüne ungarische Kappen mit Bändern auf der Seite. Es war ein Cortisan oder Lustigmacher dabei. 1704 haben sie ihn bei Anwesenheit des Kaisers Joseph I. gehalten, die letztenmale 1763 und 1775.³

Noch bis heute geben in Salzburg alle sieben Jahre die Küfer und Kleuzer (Spalter des Holzes zu den Dauben der Salzkufen) ihren Raiftanz zum Besten.⁴

Ebenso besteht bis heute noch der

Schäfflertanz in München.

Er ist ein Tanzspiel, welches die Münchner Böttchergesellen (Schäffler) vermöge eines kaiserlichen Privilegiums im ersten Regierungsjahr eines neu angetretenen Landesfürsten und dann alle sieben Jahre in der Fastnachtzeit vor den Häusern gewisser Herrschaften und vor denen ihrer Hauptkunden, der Bräuer, Bier- und Kaffeewirthe, aufzuführen pflegen, und zwar in der ehemaligen Tracht der Edelknaben, nach der Melodie eines eignen Liedes, welches heißt:

»Grüdl in der Butten	Und wenn du mir nit mehr giebst,
Wie viel giebst du Oar? (Eier)	Als um en Batzen zwoa:
I gieb nit mehr, i gieb nit mehr,	So b'halt du deine Butten
Als um en Batz'n zwoa.	Und alle deine Oar.« ⁵

Es ist dies eine Art Contretanz, der große Achter genannt, wobei sie große, mit Buchsbaum und Bändern gezierte Reife in den Händen halten und damit verschiedene Figuren bilden. Vor dem feierlichen Gesundheitstrinken werden die vollen Gläser auf die innere Fläche der Reifbogen gestellt und mit diesen im Kreise herum geschwungen. Damit schließt der Auftritt.⁶

Der Fahnentanz

wurde von den Tuchmachern in Nürnberg zum Neujahrstag veranstaltet. Sie hielten erst einen Umzug durch die Stadt und zogen alsdann auf das Rathhaus nach Wöhrd (Vorstadt von Nürnberg), um dort zu tanzen. Sie führten dabei Krone, Scepter

¹ Aus Pol, Breslauer Chronik, abgedruckt bei Czerwinski, Tanzk. S. 176.

² Taubert, Tanzmeister 88.

³ Siebenkees, Materialien zur Nürnberger Geschichte III, 195.

⁴ Lori, Bergrecht 395. Schmeller, bairisches Wörterbuch II, 365.

⁵ Panzer, bairische Sagen I, 232.

⁶ Buchholz, Beschreibung von München S. 118. Schmeller, bairisches Wörterbuch III, 327. Panzer, bairische Sagen II, 232.

und zwei burgundische Kreuze, welches auf einem Privilegium Kaiser Karls V. beruhen soll, mit welchem sie den Zug nach Afrika machten. Solche Umzüge hielten sie 1652, 1688, 1707, 1722, 1768.¹

Der Zämertanz

der Metzger in Nürnberg wird bei Gelegenheit des Schönbartlaufens (ein Maskenfest, 1349 entstanden und 1539 verboten) erwähnt. In einer 1701 zu Altorfgedruckten Beschreibung dieser Fastnachtsbelustigung heißt es vom Jahr 1349: »Die Messerer tanzten mit bloßen Schwertern; die Metzger stellten einen sogenannten Zämertanz an. Sie hielten einander bei ledernen Ringen, die wie Leberwürste anzusehen waren.« Es scheint eine Art Reigen gewesen zu sein, wenn nicht gar ein Druckfehler vorliegt, so dass Zäunertanz zu lesen wäre.

Von den Bäckern und Lebküchnern Nürnbergs, wozu auch Mühlknechte und Pfragner (Lebensmittelhändler) kamen, wird erzählt (Siebenkees III, 98): dass sie 1614 am 17. Juli Sonntags in ihren besten Kleidern und mit Seitenwehren; ihre Fahnen und vergoldete Trinkgeschirre vorantragend, unter Vorantritt von 18 Spielleuten einen Umzug durch die Stadt hielten, vor den Häusern der Rathsherren und Altmeister, sie zu ehren, sich in zierlicher Ordnung aufstellten, dann nach dem Stieg vor die Stadt zogen, dort eine Mittagsmahlzeit und darnach mit den dazu geladenen Jungfrauen einen

offenen Gassentanz

hielten, d. h. sie tanzten im Freien. Die 18 Spielleute im Zuge waren 4 Trommeter voran, dann kamen 4 Geiger, hinter ihnen 1 Harfner und 1 Citherschläger, dann 1 Sackpfeifer und 3 Schalmeien, und zuletzt 3 Trommeln. Sie haben »wacker geblasen, geschlagen und gepfiffen«.

Handwerksburschen und Dienstknechten war im Mittelalter in Städten — abgerechnet die Zunft- und andere Tänze während der Pfingstwoche — das ganze Jahr hindurch zum Tanzen keine Gelegenheit geboten, weil in Wirthshäusern nicht Tanzmusik gehalten wurde. Wollten beide Klassen von jungen Leuten sich dieses Genusses erfreuen, so mussten sie beim Rath eine besondere Erlaubnis dazu einholen, die ihnen in der Regel abgeschlagen, oder wo es ja erlaubt wurde, ward auch jedesmal das Verbot neu eingeschärft.²

Welche geselligen Tänze die Handwerker tanzten, ist nicht gesagt. Eigenartige Handwerkertänze — außer den obgenannten Schwerter- und Bogentänzen zu Festaufzügen — hat es nicht gegeben. Die Handwerker tanzten ohne Zweifel die damals in Deutschland üblichen Tänze: zur Winterzeit in geschlossenem Raum den getretenen Vortanz und den darauf folgenden lustig springenden Nach Tanz, zur Sommerzeit im Freien den Reigen.

Zu den Fastnachtsbelustigungen der Vorzeit gehörte in Nürnberg das

Schembart-laufen.

Anno 1349 zu Pfingsten entstand in Nürnberg ein Aufruhr gegen den Rath; da die Metzger und Messerschmiede sich dabei tapfer auf Seiten des alten Rathes

¹ Siebenkees, Materialien zur Nürnberger Geschichte III, 217.

² Bürgermeisterbuch von Frankfurt a/M. 1431, fol. 57^b: »Handwercker- vnd dienstknechten esu gonnen (soll erlaubt sein), stoben (Spinnstuben, Trinkstuben?) vnd d a n c e hie esushen vnd 12 tage« (d. h. in den letzten zwölf Tagen des Jahres soll es Handwerkersknechten [nicht Gesellen] erlaubt sein, Stuben und Tänze hier anzusehen, zu besuchen). — Bürgermeisterbuch 1466, fol. 38: »Den handwergsknechten die stoben vnd lange messer verbieden vnd yne dantz auch verbieden.«

gehalten, ertheilte Kaiser Karl IV. ihnen die Erlaubnis: alljährlich zu Fastnacht im Schembart zu laufen und einen Tanz zu halten.

Der Schembart¹ war ein Maskenaufzug und bestand gemeinlich aus 24—32 Personen in gleicher Tracht, meist weißen enganliegenden Hosen, Jacke, Kappe, kurzen Stiefeln und Handschuhen. Manchmal war das Kleid von oben nach unten getheilt und jede Seite andersfarbig, zuweilen trugen die Männer Hüte, zuweilen Mützen mit Federn darauf. In der einen Hand hielten sie einen mannslangen Speiß, in der andern einen kolossalen grünen Pinienapfel, den Feuerkolben, aus welchem ein blinder Schuss fuhr. Sie trugen am Halskragen oder am Gurt oder an den Ärmeln und Hosen Schellen, einzeln oder in Reihen. An der rechten Seite hatten die Schembartläufer eine Tasche. Dem Zuge voraus gingen einige als Schalksnarren gekleidete Personen, die mit ihren Pritschen die Jugend neckten und Raumschafften. Bisweilen ritt oder lief ein Mann voraus, der einen Sack mit Nüssen hatte, die er unter die Buben warf, die sich weidlich darum rauffen. Er machte auch großes Geschrei, dass die Leute an die Fenster liefen und den Schembart vorüberziehen sähen. Unterweilen lief oder ritt einer voraus, mit einem Körblein voll Eiern, so mit Rosenwasser gefüllt gewesen, und wann die Weiber und Jungfrauen haben zum Fenster heraus gesehen oder unter den Hausthüren gestanden, hat er sie mit solchen Eiern geworfen, das hat gar schön geschmeckt (d. h. gerochen).

War der Zug auf einem Platze angekommen, so begann ein Tanz. Drei oder mehrere in die Stadtfarben gekleidete Spielleute bliesen auf; bei ihnen stand ein Mann, der einen mit allerlei bunten Kleinigkeiten behangenen Baum trug. Dann erschienen einige Paare auf Pferdepuppen, die an ihren Leib befestigt waren und mit denen sie sich wie Reiter geberdeten. Die Männer hatten Kolben, Pritschen und Peitschen. 1350 erschien einer auf einer Ochsenpuppe, ein anderer auf einem Einhorn war als Jungfrau gekleidet. 1449 tanzten die Metzger vor das Splitterthor hinaus, damit die umreitenden Feinde vor dem Walde sie sehen konnten.

Nach Beendigung des Tanzes zog der Schembart zu der Wohnung des Stadtpfänders oder Polizeidirektors, wo ihm ein Trunk gereicht ward. Hierauf theilten sie sich in das Geld, das sie auf dem Umgange eingesammelt, und verzehrten die Fische, die man ihnen verehrt hatte.

Die Metzger und Messerer überließen ihr Recht zum Schembartlaufen gegen eine Summe seit 1467 an andere Gesellschaften, meist junge Patricier. 1507 maßen sich einige reiche junge Kaufleute und Wallonen an, eigenmächtig und ohne Einwilligung der Metzger Schembart zu laufen, woraus eine Fehde entstand, die jedoch bald beigelegt wurde. Sie stellten eine herrliche Gasterei an, bei welcher der eine den türkischen Kaiser in prachtvollem Anzuge darstellte. Seine Diener ritten bei dem Zuge hinter ihm, es folgten Türken, theils in Goldstoff, theils in Carmoisinseide mit goldnen Säbeln, Speißen und reichen Fahnen. Dann kamen Pferde mit kostbaren Kästchen bepackt, in welchen Ringe und andere Kleinodien von

¹ Der Name Schembart ist sehr wahrscheinlich eine Verstümmelung von Schönbart, womit die Maske oder Larve bezeichnet ist. Andere suchen ihn von einem altslawischen Götzen Sompras und einem ihm gewidmeten Waldfeste herzuleiten, zu welchem die wendischen Weiber massenhaft in den Wald liefen, was man Sempertlaufen hieß. Noch im 15. Jahrhundert berichtet eine Handschrift aus Budissin (Bautzen): »Zu dieser Zeit (1447) hatten die mannbaren Frauen, jung und alt allhier, eine böse Gewohnheit an ihnen, dass sie den Donnerstag vor Fastnacht sich versammelten und rannten nach dem Semper.«

Gold, Perlen und Edelsteinen lagen. Die aus mehreren hundert Personen bestehende Gesellschaft versammelte sich außerhalb der Stadt, zog zum Splitterthor herein, über den großen Markt nach dem Rathhause, von wo der Magistrat den Aufzug in Augenschein nahm. Die Kisten mit den Kleinodien wurden in die Losungstube getragen und auf einem mit Samtdecken belegten Tisch ausgebreitet. Die Gesellschaft überreichte diese Kleinodien ihrem Sultan zum Geschenk, der sie sofort unter die Rathsherren vertheilte.

Im J. 1523, wo die Reformation in Nürnberg eingeführt wurde, lief ein Mann im Schembart, dessen Kleid aus Ablassbriefen bestand und der Packete von Ablassbriefen mit herabhängenden Siegeln in den Händen trug. Auch Schlitten erschienen bei dem Schembart, worauf große Tische mit den Musikanten, dann Rennschlitten, auf welchen Geharnischte saßen, die mit Turnierstangen aufeinander losfuhren. Das hieß man Gesellenstechen.

Im J. 1539 fand der letzte Schembart statt. Auf dem Rathhause ward ein Tanz mit Gesellenstechen gehalten. Die Gesellschaft erschien in größter Pracht, von den Geschlechtern (Patriciern) liefen 125 in Atlaskleidern und weißen Hüten mit goldnen Flügeln; 49 andere Personen aus vornehmen Familien liefen in Teufelsmasken, es folgten die Plattner (Panzermacher) auf Schlitten und sie hielten ein Gesellenstechen. Auch führte man ein Schiff mit, welches die Hölle vorstellte, in welcher ein Priester zwischen einem Doctor und einem Narren saß. Der Priester sah aber dem Dr. Andreas Osiander so ähnlich, dass ihn Jedermann sofort erkannte. Der Doctor führte Klage und seitdem unterblieb der Schembart für immer, wie uns Hans Sachs, Werke I, 407 erzählt. Der Schembart war in Deutschland die einzige öffentliche Begehung der Fastnacht, in andern Städten fand sie obschon mit Masken in geschlossenen Räumen und Sälen statt.

C. Bürger- und Geschlechtertänze.

Seitdem das deutsche Bürgerthum hinter festen Stadtmauern sich gebildet und durch Gewerbeleiß im 14.—16. Jahrhundert die Städte sich aufgeschwungen, so lange giebt es auch Bürgertänze, die in besonderen Tanzhäusern abgehalten wurden und von denen der Zunftgenossen und der Bauern sich durch Wohlständigkeit und Luxus abheben.

Die Theilnahme an den Bürgertänzen wird dienenden Knechten sowie auch dem Edelfräulein schon im 14. Jahrhundert in Augsburg verboten: »Es sol auch chain fräulin noch chain dienender chnecht rayen mer gan, da die burgerin an rayent.«¹

Ähnlich lautet ein Verbot der Nürnberger Polizei im 14. Jahrhundert: »Es en sol auch da kain dienstmagt ze hochzeiten raien noch tantzen an der burgerin raien oder tantz, oder sie müz geben zween schillinge.«²

Die Tänze in größern Städten, in Residenzen der Könige und Fürsten, absonderlich aber in den freien Reichsstädten bieten ein schöneres Bild dar. In diesen, den Sitzen der Künste und Wissenschaften, den Asylen des hohen Adels, der großen Bürgergeschlechter und der reichen Kaufmannsgilde, erhielt der deutsche Tanz seine edle und sittliche Ausbildung, und nach und nach eine die Ehrbarkeit und Gesundheit nicht verletzende Mannigfaltigkeit. Die Stadtobrigkeiten versäumten nicht, durch eine strenge Ordnung nicht nur unter den höhern,

¹ Augsburger Stadtbibliothek, Mspt. Anno 1276 angefangen.

² Nürnberger Polizei-Ordnung, bei Baader S. 61.

sondern auch unter der Bürgerklasse das Nöthige beizutragen, indem sie jede Ausgelassenheit, jede der Zucht und Ehrbarkeit zuwiderlaufende Handlung auf den Tanzsälen auf das Strengste ahndeten oder strafen. Deshalb lesen wir in Chroniken so oft, dass Kaiser und Könige, wenn sie wegen Reichsangelegenheiten sich in Reichsstädten aufhalten mussten, so gerne in den Herrentrinkstuben und auf den Rathhäusern mit schönen Frauen und Töchtern der Patricier sich durch Tanzen zu erheitern suchten. Und wie oft hielten nicht benachbarte Fürsten solcher Städte nach abgehaltenen Turnieren oder nach abgeschlossenen Verträgen ihre Ehrentänze darin, und wie oft ehrten die Stadtobrigkeiten nicht Fürsten und die edle Ritterschaft, wenn sie in den Zeiten des Faschings ihre Kränzchen hielten, mit der Einladung zu einem auf dem Rathhause veranstalteten Tanze. So erwähnt die Regensburger Chronik von Gemeiner (II, 168) auf das Jahr 1373 einen Faschingstanz, zu welchem Herzog Stephan von Bayern sich eingefunden hatte. Im Monat Mai des Jahres 1393 wird in Regensburg ein brillanter Tanz erwähnt, der bei Gelegenheit eines auf dem Herzogshofe gehaltenen großen Turniers abgehalten wurde und mehrere Nächte dauerte. Demselben haben die benachbarten Bayernherzöge Johann, Albrecht der junge und Ernst, aber auch die Landgrafen von Leuchtenburg, die Grafen von Schwarzenburg, von Ortenburg, fünf Pappenheim, drei Rechberge und mehrere vom hohen Adel, zusammen 224 Helme beigezwohnt. Plötzlich entstand auf dem Tanzsaale Zwist; ein junger Pappenheim hatte einem vom Hofgesinde Herzog Albrechts eine Ohrfeige gegeben. Albrecht wollte sich rächen und einem Söldner die Hellebarde aus der Hand reißen; jedoch dieser hielt seine Waffe fest. Nun wollte der Herzog im Zorn mit seinem Hofgesinde den Saal verlassen; allein die Söldner ließen ihn nicht hinaus, bis der Rath ankam, um Mord und Todtschlag zu verhüten. Der Rath begab sich zum Herzog und bat, bis des andern Tages Ruhe zu halten, den Zorn zu vergessen und die Sache in Güte beilegen zu lassen. Der Herzog ward empfindlich und glaubte sich gefangen; der Rath erwiderte jedoch: dass er bloß aus Fug und Glimpf und zum Schirm der Stadt so gehandelt hätte; auf dies hin ließ Albrecht sich beschwichtigen und den Zwist in Güte vergleichen. So mächtig war damals die moralische Kraft und das Ansehen einer reichsstädtischen Obrigkeit!

Sehr oft erwähnen die Chroniken der Geschlechtertänze, die auf dem Rathhaus zu Ehren hoher Gäste oder zur Hochzeitsfeier der Patricier gehalten wurden, aber sie können keine dabei vorgefallenen Ungebührlichkeiten berichten.

Erst nach der Mitte des 15. Jahrhunderts begannen allmählich Zucht und Ehrbarkeit zu sinken in Folge vorausgegangenen Kriegs, der sich auf Reichstagen anhäufenden Fremden aus allen Ländern, insbesondere der von den Türken vertriebenen und emigrierten Fürsten und Adligen des griechischen Kaiserreichs (nach 1454), deren zur Schau getragener orientalischer Luxus und ungebundene Lebensweise auf die höhern Stände der süddeutschen Städte nachtheilig wirkte.

Mit Beginn des 16. Jahrhunderts, in welches die Kirchenreformation fällt, lösen sich aber erst alle sittlich religiösen Ordnungen bei den Bekennern der alten wie auch der neuen Lehre; auch die von Stadtobrigkeiten gesetzten Tanzordnungen wurden schnöde übergangen, Niemand wollte ihnen mehr gehorsamen.

Im Mittelalter spielten in den süddeutschen Reichsstädten (wie Augsburg, Nürnberg, Ulm, Frankfurt a. M.) die Geschlechter eine große Rolle; darunter verstand man Patricier oder jede aus einem rathsfähigen Geschlecht entsprossene Person. Sie sind mit ihrem Kastengeiste, mit ihrem Glanze und Prunkleben längst dahin, bis auch die freien Reichsstädter zum Besten eines Staatsganzen aufgehört haben. Ihre Tänze und Lustbarkeiten sollen uns beschäftigen.

Da wir im Allgemeinen wissen, dass in der abgeschlossenen Gesellschaft der Geschlechter Wohlstand, Zucht und Ehrbarkeit herrschten, so dürfen wir auch annehmen, dass die Geschlechtertänze die edeln, mäßig heitern Tanzweisen, vor allen wohl den getretenen Tanz pflegten. Wenn nach einer Andeutung bei Fischart es bei den Nürnberger Geschlechtertänzen »kein Umspannen« giebt, so folgt daraus, dass hier der höfische, getretene Tanz vorzugsweise in Übung sein musste (s. S. 49).

Weil an den Geschlechtertänzen sehr oft auch fürstliche Personen Theil nahmen, z. B. Kaiser Maximilian 1518 in Augsburg, so dürfen wir auf Anstand und Noblesse derselben schließen. Wohl mögen zuweilen auch Volkstänze in kleinern Kreisen Aufnahme gefunden haben, gewiss sind diese nicht in ihrer Urwüchsigkeit aufgetreten.

Die Tanzbelustigungen der Geschlechter — unter dem Namen »Geschlechtertänze« — wurden stets in einem Tanzhause abgehalten. Das war ein öffentliches, auf gemeinsame Kosten unterhaltenes Gebäude, das in der Regel nahe beim Rathhause stand und zugleich als »Trinkstube« und für sonstige gesellige Zusammenkünfte der vornehmsten Familien diente. Tanzhäuser gab es schon im 13. und 14. Jahrhundert; in der Geschichte Augsburgs von P. v. Stetten wird urkundlich erzählt, dass schon 1396 das alte Tanzhaus abgebrochen und ein neues erbaut wurde, das dann nach mancherlei Schicksalen wiederholt aufgebaut werden musste; das letzte wurde 1632 als baufällig abgebrochen.¹

Mit den Geschlechtertänzen waren Maskeraden verbunden. Paul v. Stetten (Geschichte Augsburgs II, 161) schreibt über den Hergang solcher Lustbarkeiten: »Wenn der Rath die Erlaubnis erteilt hatte, einen Geschlechtertanz abzuhalten, so wurde die ganze Gesellschaft durch die jüngsten Männer aus derselben, in einer besondern altmodischen Tracht dazu eingeladen, die denn auch, sowohl alte als junge, sich gern dabei einstellten. Die Tanzlustigen erschienen in eigenen dazu schicklichen, theils possierlichen Kleidern oder Masken, jedoch ohne verdecktes Gesicht. Ihre Tänze waren gut ehrlich deutsch, die von dazu bestellten Pfeifern geblasen wurden. Wie man aus vorhandenen Gemälden ersehen kann, wurde getanzt nach Zinken, Pfeifen oder Schalmeyen, Dudelsäcken, Zittern, Trommeln und Posaune. Der letzte dieser Geschlechtertänze wurde in Augsburg 1577 gehalten.«

Außer den ständigen, jährlich wiederkehrenden Geschlechtertänzen wurde auch auf allen vornehmen und gemeinen Hochzeiten getanzt und diese wurden zur Zeit des höchsten Flors der Bürgerschaft mit großer Pracht, Aufwand und Üppigkeit begangen. Darin zeichneten sich in Augsburg die Fugger'schen vor allen andern aus, so dass um dieselbe Zeit wenig fürstliche Hochzeiten so glanzvoll begangen wurden, wie ihre. Sie veranstalteten dabei nicht nur Tänze, sondern auch Schlittenfahrten, Stechen, Ringelrennen, Mummereien oder Maskeraden, ja große Aufzüge, bei denen Menschen und Pferde in mancherlei Kleidung und Gestalten gehüllt waren.

Die Schilderung einer Hochzeit des Geschlechtes Limburg zu Frankfurt a. M. im 15. Jahrhundert mag hier Platz nehmen. Auf Grund einer Handschrift von 1482 erzählt um 1612 Faust von Aschaffenburg (Zeitschrift für Kulturgeschichte I, 64—69) wie folgt: »Wann zwei Geschlechter Kinder zusammen verheirathen, geschieht solches, wie christlich löblich und gebräuchlich, mit der Eltern oder ihrer nächsten Freunde Rath, Consens und Beförderung; darauf hat

¹ Mehr vergl. oben S. 38 und Mone, Ztschr. f. Gesch. des Oberrheins. IX. Jahrg.

von Alters der Bräutigam seiner Gespons einen schönen Ring mit einem Diamant oder Rubin versetzt zu einem Trauring geben, sie aber ihm ein Fatznetlein (Taschentuch) verehret. . . . Auf angestellten ehlichen Ehrentag, nach angehörter Predigt göttlichen Worts (denn es heißt a love principium) werden sie öffentlich vor der ganzen Kirchen und Gemeinde zusammengegeben, darauf eine liebliche Musica mit Orgeln, Zinken, Geigen, Harfen und vier Stimmen gehalten.

»Darauf wird der Bräutigam, zwischen zweien seinen und seiner Gespons nächsten Freunden, wie auch sie, so sie ledig, zwischen zwei Jungfrauen, ist sie aber Wittwe, zwischen zwei Frauen begleitet, wie zuvor an die Kirchen, also jetzo aus der Kirchen auf der Gesellschaft Haus Alt-Limburg, allein dass jenes ganz still und ohne einige Musica, dieser (Heimweg aus der Kirche) aber mit Trummen und Pfeifen vor dem Bräutigam und mit Harfen und Violen vor der Braut zunächst her geschiehet. . .

»Vor Zeiten (noch vor 50 Jahren) ist die Trum dem gemeinen Mann auch frei, den Geschlechtern aber die Geigen, Lauten, Pfeifen und Trommeten alleitt gewesen; jetzo ist es verkehrt, weil dieses gemein geworden gegen jenem. Der Trumm und Pfeifer darf sonst keiner, als wem solches vergünstigt, gebrauchen. Es haben auch die Geschlechter vor Alters ihr eigenen Spielleute gehalten, die sonst Niemand (hat) gebrauchen dürfen, sie habens ihm denn vergünstigt.

»Solche Procession in und aus der Kirche ward gehalten, so ledige Personen zusammengeheirathet; waren es aber ein Wittwer und Wittwe, so durften sie keinen Junggesellen und Jungfrau in der Procession gebrauchen, sondern die kamen erst zur Mittagszeit aufs Tanzhaus und verharreten bei solcher Freude die übrigen Tage.

»Wenn sie nun (nach der Kirche) in das Hochzeitshaus (die Herrenstube) kamen und die Herren und Junkherrs dem Bräutigam, die Frauen und Jungfrauen der Hochzeiterin Glück gewünscht, that man noch vor Imbiss ein züchtiges Tänzlein. Es durfte aber Keiner einen Tanz anfahren oder führen, es wäre denn ihm durch zween Junggesellen, so von dem Platzmeister deren zween ihnen anbefohlen, eine Frau oder Jungfrau eingehändigt. Denn der Platzmeister wie die nächsten Freunde zu beiden Seiten (haben das) Amt, die Leut, Manns- und Weibspersonen ihren Ehren und Stand nach zu Tisch zu bringen und im Tanzhaus zu versehen, dass keine Unordnung im Tanzen und andern Gebräuchen, auch kein Ungeladener eindringt.

»Unterdessen ward das Essen zugerichtet, und hat der Hofmeister die Tisch zu decken und den Credenz (die Trinkbecher) aufstellen lassen, wobei jederzeit zwei ansehnliche Bürger, solche in Verwahr und Acht zu haben, verordnet. Wenn solches fertig, gab man mit der Trummen ein Anzeige zum Tisch sich zu machen. Da setzte sich dann, nach dem empfangenen Handwasser, welches der Stubenknecht halten musste, ein jedes zu Tisch, die Frauen an ihre und die Herren an ihre Tisch zusammen. Das Essen war nicht häufig, sondern wenig und gut aufgetragen; auch guter Wein und Bier ward durchaus getrunken. Bei solchem Imbiss waren ein oder zwei Lautenschläger und Harfenisten (heutigen Tags um 1612 die Violen und Harfen zur Musica gebraucht werden). War das Mittagsimbiss gehalten, das nicht länger als 3 Stunden verzog, so fügte sich jedermann zum Tanz. Da ging Alles ganz herrlich und tugendlich zu und durften über fünf Paare nicht tanzen, wegen der langen Schleif oder Schweif, so die Frauen an den Rücken tragen etlich Ellen lang. Sobald es dunkel worden, wurden die Fackeln angezündet und wurden die Vortanz und Reihen, aus der Platzmeister Anordnung je durch 2 Junggesellen verrichtet und ausgetheilt; deren einer tanzte dem, so den Vortanz empfangen, mit der Fackel vor, der andere beschloss den Reihen.

Die Vortanz geschahen also dass man einer Jungfrau oder Frau, so man ehren wollte, einen Junggesellen oder Ehemann brachte; der führte den Reihen des Tags oder wie man ihm vortanzte des Abends. Solches Tanzen hat nit allein adelig und prächtig, sondern auch zierlich gestanden.

»Nach geschehenem Abendimbiss und verrichtetem Tanz und Vorreihen, welches nit bald länger als bis 12 Uhr währte, reichte man Confekt und Wein um. Bei dem Confekt gingen drei nach, alle mit Windlichtern, deren einer einen vergoldeten Becher mit neuem, der andere ein Glas mit firmem (altem) Wein, der dritte ein Glas mit Bier trug.

»So solches umgetragen worden, gingen diejenigen, so zum Beilager sonderlich durch Braut und Bräutigam angesprochen, mit zum Beilager, und nachdem noch ein Tänzlein oder zwei geschehen, und darinnen die Braut durch den nächsten Freund entführt, gingen die andern nach Haus.

»Das Beilager ward gewöhnlich in der Braut Haus gehalten; da ist ein Collatz von allerlei Schleckwerk (Näscherei), köstlich von Zucker allerhand Fraktion, Marcipan, Kuchen, Gebacknes, welches allerhand Geschöpf von Gethier und Vögeln, auch allerhand Heirath-Figuren hat, köstlich und zierlich auf Fastnachtsform aufgestellt, dazu, nachdem die Braut ihrem Bräutigam in einem schönen Bett und Kammer, mit Tapezereien schön geziert, durch die nächsten Freunde beigelegt und ihr die sammtne, mit Gold und Perlen gestückte Schuh durch die Junggesellen abgezogen, die Freunde und Gebetene sich setzen, ein Tränklein bei solchem Collatz noch thun, welches Zuckerwerk gemeinlich die Frauen mit sich heimtragen und alsdann zu Haus sich verfügen.

»Aufden zweiten Abend, wenn Alles verrichtet und man sich zum Heimzug anschickt, wird vom Hofmeister der Kuchentanz angestellt. (Beschreibung s. unten.)

»Den dritten Tag hat man Nachmittags eine Gartenfahrt gehalten: da sind die neuen Eheleut zur Sommerzeit in einen schönen Garten mit ihren nächsten Freunden gegangen; da hat nichts gemangelt, was zur Freude dienen konnte; zur Winterzeit aber in ein schönes Haus, um Tanzen und andern Kurzweil zu treiben.«

Den Tanz auf einer Geschlechter-Hochzeit zu Augsburg in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beschreibt der schlesische Ritter Hans v. Schweinichen, wie folgt: »Wenn Ihre fürstlichen Gnaden tanzten, so tanzten allemal zwei vornehme Rathsherrn vor. Sonsten ist der Brauch, dass allemal zwei Personen, so lange rothe Röcke mit weißem Ärmel anhaben, vortanzen, und darf sonst keiner, er sei wer er wolle, einen Tanz anfangen. Es tanzten also die zwei voran und sobald sie sich drehen, so mögen sich die, so nachtanzen, auch verkehren, sowohl, wenn sie sich miteinander im Tanze Herzen, so mag der Junggeselle die Jungfrau auch Herzen. Es werden die gemeldeten Personen (Vortänzer) oft mit Geld bestochen, dass sie einander in einem Reihen etliche Male Herzen, dass nur der Junggeselle die Jungfrau desto öfter Herzen mag (kann); wie ich ihnen selbst also gethan. Bekennen muss ich, dass ich mein Lebtag kein schöner Frauenzimmer bei einander gesehen, als da; denn sie waren über siebenzig, und der Braut zu Gefallen, alle weiß in Damast und dergleichen gekleidet; auch mit Ketten und Kleinodien über die Maßen gezieret. Und war in einem schönen Saal, welcher mit Gold und Silber gefunkelt und waren über etliche hundert Lichter, groß und klein, darinnen, dass man vermeint, es wäre mehr im Himmelreich oder das rechte Paradies allda. Mir ist sehr wohl gewesen, denn wie gemeldet, die Jungfrauen waren schön und gaben auseresene höfliche gute Worte.«

Bei Hochzeiten der Geschlechter in Ulm im 14. Jahrhundert hatten die Stadtpfeifer mit Trommeten, Zinken und Posaunen zu Tisch zu blasen und beim

Tanze sich im Betreff der Vorreihen nach dem zu richten, welcher dieselben ausbrachte. Bei Hochzeiten der Zunftgenossen dagegen mussten sie der lauten Instrumente sich enthalten.

Im 15. Jahrhundert war es daselbst Gebrauch, zu Hochzeiten nicht mehr als drei Spielleute zu dinge, deren Bezahlung allein dem Wirthe oblag, bei dem die Hochzeit gehalten wurde. Auswärtigen, namentlich Geistlichen war es freigestellt, bei Gelagen, wo sie zugegen waren, noch weitere Spielleute zu dinge. Dieses Freigeben der Anzahl von Spielleuten scheint ausgeartet zu sein, denn 1411 stellt eine Verordnung die Zahl derselben auf vier fest. [Jäger, Ulm.]

Die Mummereien zur Fastnachtzeit waren schon von den ältesten Zeiten in Augsburg üblich; der starke Verkehr mit Venedig, dem ältesten Sitze dieser Freuden, war wohl die Ursache der Einführung. Nach den Baurechnungen in Augsburg erging schon 1371 ein Verruf: »Daz nieman sein Antlitz verdeck zu Vasnacht«. Im Jahr 1400 am St. Agathentag hat der kleine und alte Rath gesetzt: »Es soll nieman mit verdecktem Antlitz in der Fastnacht gan, welcher Pfaff das überfert, die wil man bessern, als in dem Statbuch geschrieben stant.« [v. Stetten, Geschichte von Augsburg 1788 II, 162.] Zu den Fastnachtalustbarkeiten gehörte in Nürnberg das Schönbartlaufen (Maskenumzüge mit Tanz, siehe oben S. 67).

Heldnischer Tanz.

In Frankfurt a. M. kommt es 1462 vor, dass der Rath auf Fastnacht einen fremdländischen oder heidnischen Tanz erlaubte.¹ Was darunter zu verstehen sei, blieb mir dunkel. Da man im Mittelalter unter Heiden fast durchgängig die Muhamedaner, also auch die Araber (Mauren) in Spanien verstand, so dürfte man hier einen Moriskentanz vermuthen.

Nicht als ein ständiges Vergnügen der Bürger und Geschlechter, sondern als eine Extravaganz der Geldaristokratie muss hier

der Kotzentanz,

genannt werden, den Fischart erwähnt, aber nicht näher beschreibt. Vermuthlich war er ein Tanz, wie er mit Kotzen oder Kötzen und Kützen, d. h. feilen Dirnen, unzüchtigen Frauenzimmern in öffentlichen Frauenhäusern² des 16. Jahrhunderts getanzt wurde, vielleicht eine Art Cancan.

Schirazula-Marazula,

ein Tanz, der 1583 in der Orgeltabulatur vorkommt (s. MB. 151), ist nirgends erklärt. Ich möchte das Wort für eine entstellte Schreibweise des italienischen Scaramuzza halten, den Voss (S. 370) als einen zweitheiligen Tanz im $\frac{2}{4}$ Takt beschreibt, der von einer Person ausgeführt wurde. Der Scaramuzza war im

¹ Das Frankfurter Bürgermeisterbuch 1462, fol. 69^b schreibt: »Den heidenschen dancz gonnen czu tun, so daß sie sich nit vermalen.«

² Dass in Frauenhäusern wirklich auch getanzt wurde, dafür statt vieler nur einen Beleg. Der lockere Kaufmannsdiener bei den Fuggern in Augsburg, Veit Conrad Schwarz, hat in seinem Tagebuche notirt: »A. di. 23. Februar 1561 was ich mit M. Hainhofer, M. Herz und Ph. Zangenmeister in der Mummerey gen Nacht. Es was verboten, da niemant in die Mummerey sollt gehn, so fueren wir darin. Wir hetten 2 Stadtpfeiffer, kamen zue etlichen Junkfrawhöfen, da hätt man uns nit ungerne. Wir tanzten und sprungen wie die Kälber, denn es wasen belle figlie (schöne Töchter) da, die uns nit übel gefelen. Wir vermeinten, wir wollten uns halten, damit wir nit erkannt würden, und gedachten den Reimen auszulöschten, der spricht »vier Ding laßt sich nit verbergen, nemlich die Lieb, der Huest, das Fewr oder Wasser und der Schmerz«, aber — es war von Haus aus lurtisch.« (Scheible, Kloster 6, 430.)

17. Jahrhundert eine italienische Maske: ein Alter, der vom Arlechino durchgeprügelt wurde. Demnach wäre bei dem entstellten Wort auf einen possenhaften Tanz einer Maskenfigur zu schließen, der in Süddeutschland aus Italien her gekannt war.

Welche Tänze von den Bürgern und Geschlechtern im 14. bis 16. Jahrhundert getanzt wurden, ist nicht sicher zu ermitteln. Es waren vorherrschend bei den Geschlechtern, die so gern nach oben blickten, die getretenen Hof Tänze; selten mit Umarmen oder Umfassen der Tänzerin, was streng verboten war: also unsere Rundtänze hatten in diesen Kreisen noch keine Stelle. Man findet in Lautenbüchern des 16. Jahrhunderts vielfach Notationen mit der Überschrift »ein schöner burgerdantz« (MB. 71). Die Musik ist niemals eine andere, als die der übrigen deutschen Tänze: Vor- und Nach Tanz giebt es bei jedem.

Der bürgerliche Tanz nach der Mitte des 16. Jahrhunderts kannte schon alle damals bekannten französischen Tänze.

Im Lebenslauf von Thomas Platter, der ein armer Hirtenknabe aus Wallis war, als fahrender Schüler mehrere Länder durchreiste, als Tischlergeselle in Basel Vorlesungen über hebräische Sprache hält, dort Schulmeister und endlich 1541 sogar Rektor am Gymnasium wurde, erfahren wir aus dem 16. Jahrhundert von allerhand »kurzwil, sunderlich ze nacht mit dem hoferen mit instrumenten vor den häusern, mit den cymbalen, drümlen und pfffen darzu, so einer allein verrichtet; demnach mit den schalmeyen, so gar gemein; item violen, citteren, so domolen (damals) erst ufgiengen; idem von den dentzen, so man haltet in fürnemmen burgerhüsern, dohin die demoisellen gefiert werden, und danzt man nach dem nachteßen by nachtlicheatern branle, gaillarde, la volte etc.«¹

D. Fürsten- und Adelstanz.

Unter den Hof tänden begegnet uns am frühesten der
Tanz bei Turnieren.

»Wenn vor Zeiten von tapfern Leuten Turniere gehalten wurden, so wurden insgemein nach deren Endschaft mit vornehmen Frauen, so dem Turniere zugeschaut, ein Tanz veranstaltet, um zu erweisen, dass einem Ritter nicht weniger wohl anstehe nette zu tanzen, als tapfer kämpfen und streiten zu können.

»Unter fortwährendem Tanz wurden den turnierenden Rittern die Preise (Dänke genannt) ausgetheilt. Es ist aber bei solchen Turnier-Tänden allzeit sehr prächtig und gravitätisch zugegangen.« (Taubert, Tanzmeister S. 80.)

Diese Ritterspiele sollen in Deutschland zuerst durch König Heinrich I. auf die Bahn gebracht und dergleichen Feste sechsunddreißig abgehalten worden sein; das erste Turnier fand 935 zu Magdeburg, das letzte 1487 zu Worms statt. Gewöhnlich waren fürstliche Hochzeiten mit den Turnieren verbunden.

Der Reichsherold Georg Ruxner giebt in seinem »Thurnierbuch« (Frankfurt a/M. 1530, fol.) die Beschreibung und Abbildung dieser 36 Turniere und endigt jedesmal mit Erwähnung der bei diesen festlichen Gelegenheiten aufgeführten **Abend tände**, wobei auch vielfach des Fackeltanzes gedacht wird.²

¹ Thomas und Felix Platter. Ein Beitrag zur Sittengeschichte. Basel 1840. S. 149.

² Ruxners Angaben sind fabulös, größtentheils erdichtet resp. erlogen und werden in A. Schultz, höfisches Leben zur Zeit der Minnesinger II, 90 (1880) gebührend abgefertigt. Gleichwohl habe ich einige der von mir kopirten Schilderungen hier stehen lassen als Dichtung unter der Wahrheit und als Zeugnis für Beschaffenheit des Fackeltanzes im 16. Jahrhundert.

»Vnd als die Stund kame, hatten sich Fürsten vnd Jungfrawen fast versammelt, darub man ufflies vnd ruft ein Schweigen, also ward verkündet, daß die Fürsten würden anfahren zu d a n z e n , vnd man wolt jedem Fürsten einen V o r d a n z geben, darum solt männiglich züchtig vnd platz machen, damit man niemants schlagen oder schädigen dürfte.« An anderer Stelle heißt es: »Wenn der Kaiser gedantzet, haben ihm erstlich zween Grafen mit Windlichtern (Fackeln) vorgedantzet, darnach gefolgt andere vier Grafen vnd auf die wiederumb vier Grafen mit Windlichtern, auf welche der Kaiser gefolget, vnd nach demselben noch vier Grafen mit Windlichtern. Ein jeder hat pflegen einen V o r d a n z mit der Frawen oder Jungfrawen zu thun, die ihm einen Dank (Preis) geben.«

»Das erste Turnier wurde unter Kaiser Heinrich I. im Jahre 935 zu Magdeburg gehalten, welchem 2091 Helme beiwohnten. Als nun alle Turniere geschehen und ihr Ende erreicht hatten, ward auf den Donnerstag Abend der Tanz gehalten. Die Frauen und Jungfrauen schickten sich mit höchstem Fleiß, dass sie alle und eine jegliche besonders, als wohl zu glauben ist, nach adeligen Sitten, mit dem Zierlichsten angethan und gekleidet waren. Der Tanz begann und die D ä n k e (Siegespreise) wurden an die vier neu erwählten Turniervögte ausgegeben. Den ersten Tanz gab man dem Herzog Arnold von Bayern mit des Kaisers Tochter. Dann that ein jeder Fürst, Graf und Herr einen Tanz in guter Ordnung mit der Frau oder Jungfrau, die ihm den »Dank« gegeben, und wurde der Abend mit Züchten und Freuden vertrieben.«

Auf dem fünften Turnier, gehalten zu Braunschweig im Jahre 996, erhielt Markgraf Heinrich zu Brandenburg — als neuer Christ — mit der Gemahlin des Markgrafen Ludolf von Sachsen und Herrn zu Braunschweig, Hilda, gebornen Gräfin zu Flandern, den dritten Tanz.

Von dem sechsten Turnier, welches 1019 zu Trier gehalten wurde, und auf welchem 646 Helme zugegen waren, wird berichtet: »Nachdem das Turnier, das Gestech in hohen Zeugen und alle Sachen ihr Ende erreicht hatten, ward der Tanz, den Frauen und Jungfrauen zu Ehren und Gefallen, auf den Donnerstag vorgenommen. Nachdem die D ä n k des Gesteches der hohen Zeuge und die D ä n k an die vier neu erwählten Könige und Vögte des Turniers ausgegeben, gab man den ersten Tanz dem Kaiser (Konrad II.) mit Herzog Eberhards Gemahlin von Lothringen. Den zweiten Tanz gab man Magnus von Sachsen mit der Kaiserin, welcher zwei Grafen [Endreß von Neuenburg und Gerlach von Hohen-Castell] mit Windlichtern vortanzten. Dann folgten die Grafen Tschoffart zu Leiningen, Eisenbort zu Seyn, Heinrich zu Werdenberg und Friedrich zu Wertheim, so der Kaiserin Kleid nachtrugen. Darnach tanzten wieder zwei Grafen mit Windlichtern: Otto zu Nassau und Heinrich zu Gülch. Nun kamen die Grafen zu Hanach, Heinrich zu Zweynbrücken und Heinrich zu Fiernberg. Endlich beschlossen diesen Tanz die Grafen Reineck und Wilhelm zu Katzenellenbogen mit Windlichtern.

»Den dritten Tanz gab man dem Herzog Eberhard von Lothringen mit Herzog Karls Gemahlin von Bare. Den vierten Tanz gab man dem Herzog Welfh von Beyern mit Grafen Heinrich Gemahlin von Loten und Brüssel. Den fünften Tanz gab man dem Herzog Heinrich von Friesland mit dem Grafen Baldwin Gemahlin in Hennegau. Den sechsten Tanz gab man dem Herzog Karl von Bare mit Grafen Otten Gemahlin von Scheyern.

»Darnach tanzten alle Fürsten, Grafen und Herren sammt den Rittern und denen vom Adel, besonders die so D ä n k und Kränze empfangen hatten, und ein Jeder mit derselben Frau oder Jungfrau einen Vortanz, von der er einen Dank empfangen, damit er sie dankbarlich ehrt. Also war der Abend mit Tanzen, Freuden

und allerlei Kurzweil vertrieben, damit endet sich auch löblich und ehrlich Ritterspiel des Turniers.«

»Auf dem siebenten Turnier Anno 1042 tanzte Kaiserliche Majestät mit Berchtolds von Henneberg Gemahlin; der tanzten 10 Grafen vor, darunter 6 mit Windlichtern und nach der Kaiserlichen Majestät abermals 4 Grafen mit Windlichtern.« [Philander von Sittewald, Strafschriften S. 412.]

Auf dem zwölften Turnier, zu Nürnberg 1198 gehalten, erhielt Herzog Ludwig von Bayern den zweiten Tanz mit der Gemahlin des Landgrafen Hermann von Thüringen, den dritten erhielt Markgraf Wenzel von Merhen (Mähren) und den vierten Landgraf Hermann (der Sängerefreund) von Thüringen mit der Gemahlin des Herzogs Lützelmann von Deck.

Auf dem einundzwanzigsten Turnier 1392 zu Schaffhausen erhielten: den sechsten Tanz Burggraf Friedrich von Nürnberg mit der Gemahlin des Landgrafen von Hessen; den siebenten Tanz Graf Wilhelm Fürst zu Henneberg mit der Tochter des Burggrafen Friedrich von Nürnberg.

Wegen allzugroßen Aufwandes einzelner Fürsten, Grafen und Herren wurde die zu kostspielige Pracht der Kleidung bei den Turnieren untersagt. Dem achtundzwanzigsten Turnier, gehalten 1479 durch die Ritterschaft des Landes Franken zu Würzburg am Main mit einem fürstlichen Geschlecht, 6 gräflichen, 9 freien und 146 adeligen Geschlechtern geht folgende Verordnung voraus:

»U. U. Nachdem einem jeden Ritter guter Sammet und Perlin zu tragen behalten ist, so haben wir doch hierin beschlossen, dass Niemand Röcke oder Schauben mit Gold gestickt, noch von gesticktem Sammet tragen soll, womit er sich auf diesem oder anderen Turnieren zu schmücken fürnehmen wollt. Wem das überführt wird, der soll von allen Ritters und Edeln verachtet sein, auch im Turnier zu keinem Vortanz oder Dank zugelassen werden. Durch die Hauptleute ist zu ordnen, wer die Tänze ausgeben, auch den Wein, das Confekt und die Kerzen halten soll. Dass auch die Hauptleute von den Bürgern das Tanzhaus bestellen, damit nicht Jedermann eingelassen werde um des Raumes willen, wie solches die Räumlichkeit erheischt.« [Voss, Tanz 118.]

Für das dreißigste Turnier, gehalten durch die Ritterschaft am Rhein mit 436 Helmen, wurde verordnet: »den Fürsten 32 Kerzen am Tanze vorzutragen.«

Der Fackeltanz,

den wir beim Turnier kennen lernten, war durch das ganze Mittelalter an den meisten Höfen bei fürstlichen Hochzeiten gebräuchlich. (Es ist dies eine alte Ceremonie, welche die Deutschen vielleicht von den Römern und diese wieder von den Griechen angenommen haben, bei denen am Schluss der Hochzeitsfeierlichkeiten die Neuvermählte in das Haus des Gatten geführt wurde unter Vorantritt eines fackeltragenden Jünglings, der den Hymen vorstellte; Fackeltänze führte im 4. Jahrhundert Konstantin d. Gr. bei Verlegung der Residenz nach Byzanz als Hofceremonie ein.) Wenn die fürstliche Braut mit ihrem Bräutigam tanzte, pflegte der Hofmarschall sie mit dem Marschallstabe zu diesem Tanze anzuführen. Es geschah derselbe unter Trompeten- und Paukenschall. Bisweilen pflegten auch 12 Pagen mit brennenden weißen Wachsackeln voranzuschreiten, öfters mussten dies an königlichen und fürstlichen Höfen auch Kammerjunker, Kammerherren und Generale thun und die Hofdamen der fürstlichen Braut die Schleppe nachtragen.

Bei den heidnischen Preußen gehörte zu einer Hochzeitsfeier unter anderem folgender bei Voss (der Tanz S. 114) angeführte Gebrauch: »Die Braut

verließ auf einem ihr vom Bräutigam bestimmten Wagen das elterliche Haus. Sobald sie an der Grenze ihres neuen Heimatsortes ankam, rannte ein Bursche mit einem Brandfeuer und einer Kanne Bier dreimal um den Wagen, gab der Braut zu trinken und sprach: Wie du das Feuer bei deinem Vater verwahrt hast, also wirst du es auch hier thun!« Dass ferner in Schweden noch bis heute im Volke der Fackeltanz vorkommt (siehe MB. 350), spricht für germanischen Ursprung.

Ob nun dieser deutsche oder der griechisch-römische Brauch zur Einführung des Fackeltanzes bei Hochzeiten Anlass gab, ist unentschieden. Am Ende ist gar keine Entlehnung anzunehmen nöthig: es können ja recht wohl die genannten indogermanischen Völker seit Alters ihn kennen und vom Orient mitgebracht haben.

Der »Fackeltanz« ist noch bis heute am Königlich Preussischen Hofe bei Vermählungen gebräuchlich, und haben Meyerbeer und andere Kapellmeister dazu besondere Gelegenheitsmusik dieses Namens komponirt.

Umständlichen Bericht über denselben giebt der am Hofe Friedrichs I. thätig gewesene Oberceremonienmeister von Besser in seiner Beschreibung der preussischen Hoffestlichkeiten in den Jahren 1700, 1706 und 1708. Es mag die betreffende Stelle (nach Czerwinski, Tanzkunst S. 187) hier folgen:

»Auf der Hochzeit der Prinzessin Luise (Tochter Friedrichs I.) mit Friedrich, dem hessischen Erbprinzen, tanzte erstlich die Braut mit dem Bräutigam, dann mit dem Landgrafen, dann mit ihrem Vater, dem Kurprinzen, den drei Markgrafen, mit jedem drei unterschiedene Tänze, und allemal unter Trompeten- und Paukenschall und in Begleitung nicht allein der sechs Kammerfräulein, die den Schweiführer Mante trugen, sondern auch vierundzwanzig der vornehmsten Hofleute, von welchen sechs Paar vor und sechs Paar hinten mit brennenden weißen Wachsfackeln tanzten und von den beiden Marschällen mit ihren Silberstäben angeführt wurden.

»Auf eben diese Art tanzten auch die andern hochfürstlichen Frauenzimmer, und weil es darüber schon spät worden, die Braut auch allbereits von den vielen Tänzen sowohl als auch der großen Last ihres Kleides in etwas ermüdet war, so eilte man endlich gegen drei Uhr des Morgens zu den Toiletten und Brautbette, deren Schönheit und Kostbarkeit aus alle dem Übrigen leicht abzunehmen und dannenhero auch die Neu-Verehlchten gleichsam nicht länger davon abzuhalten, mit Stillschweigen allhier übergangen werden soll. Nur muss man hier noch einer alten Weise gedenken, die bei den meisten Hochzeiten pflegt beobachtet zu werden, und nach welcher noch die Braut mit verbundenen Augen drei Personen (Kavaliere) aus den im Brautgemache um sie herumtanzenden Reihen ergreifen und ihnen dero Krone (Brautkranz) zustellen musste — zu dieser vermeinten untrüglichen Wahrsagung, dass jedwede von diesen Ergriffenen noch dasselbige Jahr Ihrer Durchlaucht in der Verehlichung nachfolgen werde.«¹

Am Kurfürstlich Brandenburgischen Hofe war der Fackeltanz nachweislich schon im 16. Jahrhundert eine hergebrachte Sitte. Die völlige Feststellung der jetzt noch am Königlich Preussischen Hof üblichen Ceremonie ist aber unter König Friedrich Wilhelm II. (1786—1797) erfolgt. Die Grundsätze derselben sind gedruckt in einer kleinen Schrift F. v. Raumer's »Der Fackeltanz bei hohen Vermählungen im Königlich Preussischen Kurbrandenburgischen Hause.«

Wir geben hier das Reglement, wie es mit hoher Erlaubnis Rudolf Voss in seiner Geschichte des Tanzes (S. 123) nachdrucken durfte:

¹ Diese alte Sitte des Austanzens des Brautkranzes, noch 1708 gekannt, ist später bei Hofe abgekommen.

»Solcher geschieht allemal nach Beendigung der Ceremonieltafel und bildet den Schluss der Feierlichkeit. Die Musik des Marsches besteht in Trompeten und Pauken. Der Ober-Marschall oder dessen Stellvertreter tritt mit dem großen Marschallstabe voran, nachdem er mittelst Verbeugung die Erlaubnis von des Königs Majestät eingeholt, Allerhöchstwelcher mit der Königin Majestät unter dem Throne steht.

»Es folgen zwölf Staatsminister, oder, wenn deren nicht so viel sind, Wirkliche Geheime Räthe, je zu zweien, nach der Anciennität, doch nimmt der Minister-Präsident die erste Stelle ein, mit den weißen Wachsfackeln. Diese hohen Staatsbeamten versehen solche Funktionen als einen Ehrendienst, weshalb sie nur zum Beginn den Königlichen Majestäten eine Reverenz, gleichsam als Meldung zu solchem Dienst, machen. — Den ersten Umgang macht das hohe Brautpaar allein, die Schleppe der Durchlauchtigsten Braut tragen vier Hofdamen, unter denen der Regel nach zwei Damen Ihrer Majestät der Königin sind, weil eine Königliche Prinzessin bei der Vermählung die Königliche Krone auf dem Haupte trägt.

»Nach diesem Umgang halten die Fackelträger an und stellen sich auf, es tritt der Hohe Bräutigam aus und die Durchlauchtigste Braut fordert Se. Majestät den König mittelst Verneigung zum nächsten Umgang auf. Ähnliche einmalige Umgänge macht die Hohe Braut mit den andern Fürstlichen Herrschaften, je nach deren Rang, wobei also hinsichtlich der Königlichen Prinzen die Nähe zum Thron entscheidet, wenn nicht aus Courtoisie eine Änderung eintritt, wie solche hinsichtlich der Durchl. Eltern des Hohen Brautpaares angeordnet zu werden pflegt.

»Hierauf tritt die Hohe Braut aus und der Hohe Bräutigam macht den ersten Umgang mit Ihrer Majestät der Königin, deren Schleppe von vier Damen getragen wird und ferner mit den andern Prinzessinnen, deren Schleppe zwei Pagen tragen.

»Am Fackeltanze (wie an der Ceremonieltafel) nehmen nur Hohe Mitglieder Europäischer Souveraine oder Deutscher altreichsfürstlicher Häuser Theil, welche schon vor dem Jahr 1580 dem regierenden Reichsfürstenstande im Deutschen Reiche angehört haben.

»Nach Beendigung aller Umgänge tragen die Minister die Fackeln dem ganzen Zuge der Hohen fürstlichen Personen bis in das Königinnen-Gemach vor, wo die Pagen die Fackeln abnehmen und bis zum Eingange des Appartements des Hohen neuvermählten Paares vorleuchten.«

Eine dem Fackeltanz verwandte Art von Hochzeitstänzen waren in Preußen die sogenannten Gesangtänze, die bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts bei Hochzeiten in Preußen vorkommen und wozu Gelegenheits-Texte, d. h. Brautlieder, meist ohne dichterischen Werth, zahlreich auf den Bibliotheken in Königsberg und Thorn sich erhalten haben. (Proben sind bei Czerwinski S. 189 abgedruckt.)

»Keine Würde und kein Stand konnte sich davon befreien; Kriegsleute, Richter und selbst Geistliche mussten sich dazu bequemen. Nachdem die Tafel aufgehoben und zum Tanze Platz gemacht worden, nahmen die Herren ihre Degen und Mäntel. Die beiden Brautführer, von denen jeder eine brennende Fackel in der Hand hatte, machten vor Bräutigam und Braut jedem eine Reverenz und forderten sie damit zum Tanze auf. In einem alten Gedicht, das von einer vornehmen Hochzeit handelt, heißt es von der Braut:

Die Graffen sie ansprachen fein,
Ob sie wöll thun ein Däntzelein
Mit jrem Herrn und Bräutigam,
Sie neyget sich gantz tugendtsam.

»Hierauf forderte man die nächsten Verwandten und so der Reihe nach alle Übrigen zum Ehrentanze auf, der unter Trompeten- und Paukenschall vor sich ging. Bei diesen Gesangtänzen wurde zuerst während des im gemäßigten viertheiligen ($\frac{4}{2}$) Takte geschriebenen Gesanges, wie es scheint, ein zierlicher Schritt getanzt, wobei es allerdings nicht sein Bewenden haben konnte, sobald der nur von Instrumentalmusik vorgetragene Bräutigamstanz, der Platzmeistertanz und vollends gar der im lebhaften $\frac{3}{4}$ Takt gesetzte Nach Tanz mit seinen stürmisch dahin eilenden Rhythmen eintrat. Bei diesem letzteren legten die Kavaliers ihre Mäntel und Degen ab und Alles tanzte miteinander. Eine eigne Art damals üblicher Nachtänze war die Serra (Säge), die in Form und Musik manches Anmuthige darbot, aber schon früh auf den Hochzeiten der Vornehmen durch die Gavotte und später sogar allgemein durch die zierliche und von der Mode begünstigte Menuett verdrängt wurde.« [Czerwinski, Geschichte der Tanzkunst 188—190.]

Ganz ähnlich schildert J. Christoph Wagenseil (geb. 1653, † 1705 als Professor des Staatsrechts und der Geschichte zu Altorf) den Ehrentanz bei Hochzeiten. In einer seiner Vorlesungen, darin einer Hochzeit des kaiserlichen Hofes gedacht wird, heißt es:

»Über Tische sitzen die Herren ohne Mantel und Degen; sobald man aber von der Tafel aufstehet, nimmt jedermann seinen Mantel und Degen. Erstlich wird der Ehrentanz gehalten, dazu die Brautführer mit zwei Fackeln den Bräutigam auffrufen, welcher allein mit der Braut tanzet und lässt sie wieder fahren, wenn die Courante zweimal aufgespielt worden. Dann tanzen die Gesandten, dann des Bräutigams und Braut nächste Anverwandten den Ehrentanz mit Trompetenschall. Wenn der Ehrentanz vorüber, legen die Cavaliers, welche vorher in der Reyhe herumb gestanden, den Degen und Mantel ab, und nimmt ein jeder eine Dame und tanzet mit ihr auff teutsche Manier. Tum enim cubiculum intrans, sponsae mater, aut quae matris vice functa est, Sponso cum gravi obtestatione Sponsam committit. Hiermit wollen sie ihm ihre Tochter übergeben, und zweifeln nicht, Er werde sich gegen dieselbe verhalten, als einem redlichen Cavalier zusteht.« (Vulpius, Curiositäten, 10 Bd. S. 223.)

Worin die Hoffänze bestanden und gewiss Jahrhunderte lang bestanden haben, ist von uns schon oben zur Minnesingerzeit erwähnt: es waren vorzugsweise getretene Tänze, wobei es kein Umspannen (Umfassen) der Paare, sondern nur eine Führung mit angefasster Hand gab. Der lustige Reigen gehörte dem Volke.

Dass die Musik zu den Hoffänzen bis ins 16. Jahrhundert eine andere gewesen sei, als die bei den Tänzen der übrigen Sterblichen, habe ich nicht ersehen können aus den Proben, welche unter diesem Titel in Lauten- und Orgelbüchern vorkommen, z. B. 1536 bei Newsidler: »Ein guts Hofetentzlein, ein hofetantz zum durchstreichen« (eine Spielmanier der Lautenisten), 1562 bei Heckel: »ein Hofftanz«. Der Leser überzeuge sich selbst davon in den Musikbeilagen 69 und 150.

Vom 16. Jahrhundert ab waren es die Fürstenhöfe Deutschlands, welche ausländische Tänze einführten und ausschließlich bis Ende des 18. Jahrhunderts tanzten.

Dass in höchsten Kreisen zu Anfang des 17. Jahrhunderts auf die zierliche Ausführung der Tänze großer Werth gelegt wurde, beweist unter anderem ein Brief des Kammerjunkers und Hofmeisters Kaspar v. Teutleben an die Mutter des Prinzen Johann Ernst d. J., Dorothea Herzogin zu Sachsen (in Weimar). Derselbe schreibt (10. Juli 1612, Frankfurt am Main):

»Desselben Tages waren die Churfürsten von Mainz und Köln bei dem Chur-

fürsten von Sachsen zu Gast, bei welcher Conversation eine solche Vertraulichkeit gewesen, dass es männiglich mit Freude gesehen, denn I. I. I. Churfürftlichen G. G. G. sich nicht allein besprochen, treuherzig getrunken, einander umfangen, sondern haben, bei der Musica stehend, also mit zusammengefügtten Händen um einen Ring getanzt und als der Reyen mit gewaltigen Luftsprünge, sonderlich von dem Churfürsten von Mainz geendet, bat der Churfürst von Sachsen meinen Herrn, Se. Fürstliche Gnaden sollten einen Galliard¹ tanzen. Darauf Se. Fürstliche Gnaden auf's Beste entschuldigten, aber der Churfürst wollte nicht ablassen, sondern sagte: Ew. Liebden haben wol ehe getanzt, dass nicht drei Churfürsten dabei und in gutem Vertrauen so fröhlich gewesen. Alsbald legte mein Herr den Mantel von sich und verrichtete den Tanz mit solcher Zier und Wohlanstand, dass es Jedermann rühmte; tanzte auch nicht weiter, als die Churfürsten in einem Triangolo standen. Und wenn Se. Fürstliche Gnaden von einem kam, sagte er: sa sa! Darauf ging eine Capriole dahin, doch mit feiner Mensur und anmuthiger Grazie. [Mitgetheilt bei Voss, der Tanz S. 120.]

2. Wann wurde getanzt? (Tanz-Zeit.)

Zu jeder Zeit, wenn eine tanzlustige Gesellschaft sich zusammenfand, begann der Tanz. Vor allem lockte der Lenz dazu und wenn die Feierstunde Abends nahte, schmückten sich Dirnen und Weiber und eilten in das Freie zum Reigen, zum Abendtanz. Die rechte Tanzzeit fällt in den Lenz. Ganze Tage der fröhlichen Sommerzeit wurden vertanzt, und kam der Winter, wo alles fröhliche Leben auf dem Anger zu Ende ging, so gab es ein Klagen. Doch fehlte auch den winterlichen Gesellschaften, den Govenanzen (von convenire, zusammenkommen), der Tanz nicht; freilich zur Entwicklung der damit verbundenen Spiele fehlte der Raum in den Stuben, und aus Kirchen und Scheunen mochte die Kälte vertreiben.

Dem großen Haufen des Volkes waren die Sonn- und Feiertage die bequemste Zeit zu ihren Tanzlustbarkeiten, wie dies noch heute der Fall ist. Denn da ruhten die Arbeiten des Hauses und Feldes, und von weit und breit strömten die Scharen herbei zu beliebten Tanzplätzen. Die Kirche eiferte wohl gegen diese Sabbath-Entheiligung, allein was half es? Das Predigen war vergebens und schon Bruder Berthold von Regensburg im 13. Jahrhundert († 1272) ergoss umsonst seine Beredsamkeit. Er beruft sich auf den heiligen Augustin (vergl. S. 93, Anm. 4) und nennt das Tanzen an Sonn- und Festtagen eine Todsünde. In seinen Predigten (edirt von Kling, S. 64) sagt er wörtlich:

»Ir stilt dar umb nit tantzen an dem ruwe tage oder spilen oder toppeln (Würfelspiel), daz ir nit zu tünde habet.« Dasselbst 342: »Viel lieber ist ihm (Gott) ein Liebedienst am Sonntag, als am Montag; viel mehr leid ein Tanz, ein Torney (Turnier) u. s. f. am Sonntag, noch mehr, wenn ein Heiligkeitag auf den Sonntag fällt, noch viel mehr an dem Ostertag.« — Derselbe Prediger hält den Sonntags-tänzern vor, dass Feldarbeiten am Sabbath noch geringere Todsünde sei, als das Tanzen. [»Es wär vil nimmer sünd, an dem suntag ze ackern, wan (denn) reyen ze füren an dem tantz.« Münchner Cod. germ. ms. 478 fol. 2.]

Auch ein Weisthum von Mörsfeld unfern Frankfurt a. M. aus dem 15. Jahrhundert verbietet das Sonntagstanzen: »Item welcher auf denen sonntagen oder andern hohen festen öffentliche, ärgerliche tänze auf den gaßen anfahren würde:

¹ Wenn hier in solchem Kreise, von einem achtzehnjährigen Prinzen die Galliarde getanzt wurde, so ist das ein Beweis, dass dieser Tanz an und für sich einen mäßig fröhlichen Charakter gehabt haben muss, aber nicht — wenigstens nicht zu Anfang des 17. Jahrhunderts — durch Ausgelassenheit verrufen und verpönt war.

dem soll die höchste Buße durch die Gericht-Schöffen zuerkannt werden. [J. Grimm, Weisthümer I, 490.]

Allein trotz alles Predigens ließ das Volk sich den Tanz am Sonntag nach der Kirche nicht nehmen, durch den es sich für eine Woche voller schwerer Arbeit entschädigen wollte, und es that recht daran.

Als besondere Tanzzeiten für das Volk galten durch das ganze Mittelalter:

- 1) Kirchweihfest (Kirmestänze);
- 2) Pfingstfest (Pfingsttanz, Maitanz);
- 3) Johannisfest (Johannistanz);
- 4) Erntefest (Schnittertänze);
- 5) Fastnacht (Fastnachtänze, Maskentänze);
- 6) Kathrinentag war der letzte Tanztag im Jahre.

Außerdem wurde ein Tänzchen gemacht: bei Hochzeiten, bei Flurumzügen und bei Handwerker aufzügen.

3. Wo wurde getanzt? (Tanzorte.)

Für das gern tanzende Volk gab es im frühern Mittelalter noch keine besondern Locale, also keine Tanzsäle, namentlich ist niemals von Tanzen in Wirthshäusern die Rede. Das Volk tanzte meist unter freiem Himmel. Die zum Tanzen im Freien bestimmten Räume führten den Namen Tanzplan oder Tanzrain. Solche Tanzplätze, die seit dem 14. Jahrhundert urkundlich angeführt werden, gab es in Dorf und Stadt. Auf diesen freien Plätzen stand in der Mitte eine gepflanzte Linde, um die herum getanzt wurde; oder man errichtete für die Kirchweihe oder Pfingsten einen besondern bedeckten Tanzboden, der mit Laubwerk überdacht und mit Maien geschmückt war und Tanzlaube oder Tanzhütte benannt wurde.

Sie wurden von der tanzlustigen erwachsenen Dorfjugend (den Burschen) gebaut und die Maie dazu (wo keine gepflanzte Linde vorhanden war) aus dem Walde geholt, natürlich mit obrigkeitlicher Einwilligung.

Seit dem 14. Jahrhundert hatte man in vielen Städten bleibende Tanzhäuser, darinnen die Hochzeiten und Tänze der Bürger abgehalten werden, so z. B. wird 1396 in Augsburg ein Tanzhaus erwähnt, auch in Heidelberg. Im 15. und 16. Jahrhundert mehren sich die Tanzhäuser und werden alte erneuert, so dass jetzt jede Stadt ihr Tanzhaus hatte, das oft mit dem Rathhaus verbunden war. Auch in vielen Dörfern findet man schon Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts ein sogenanntes »Spielhaus«, das ebenfalls zum Tanzen diente, während es zugleich zu andern Zwecken verwendet wurde.

Die Patricier in den Städten besaßen meist ihre eigenen Gesellschaftslocale (so z. B. in Frankfurt a. M. seit 1350 ein solches, das als Trinkstube und zu Festen der Geschlechter diente). In manchen Städten pflegten die Patricier die Rathstube zum Tanzen zu benutzen.¹

Sogar die Juden hatten in deutschen Städten seit dem 14. Jahrhundert ihre besondern Tanzhäuser, darin sie, damals von christlicher Gemeinschaft ausgeschlossen, ihre geselligen Feste begingen. In Frankfurt a. M. kommt schon 1390 »der Juden Tanzhaus« vor, das bereits 1360 als »der Juden Spilhaus« angeführt ist.²

¹ Über Tanzplätze in Stadt und Dorf vergl. Mone, Zeitschrift XI, 256.

² Kriegk, Bürgerthum im Mittelalter I, 420. Berliner, Aus dem innern Leben der Juden im Mittelalter S. 8.

Auch die Zunftstuben dienten den Berechtigten zum Tanzen. Die Benutzung derselben wurde in manchen Städten so häufig, dass einzelne Zünfte neben ihren Zunftvorstehern noch einen besondern Leiter der Tanzvergütungen wählten, welchen man »Tanzmeister« hieß. Solche gab es z. B. in Straßburg und in Freiburg.¹

Das Tanzen im Freien blieb da und dort bis in neuere Zeit üblich, besonders in der Pfingstwoche durch das ganze Mittelalter.

Öffentliche Räumlichkeiten zur Abhaltung von Tanzfesten und Hochzeiten hatte man in allen deutschen Städten bis Ende des 18. Jahrhunderts; sie gehörten aber stets dem Rath, nicht einem Wirthe.

An Tanzlocale, von Wirthen des Gewinnes halber erbaut, und an Tanzen in Dorfschänken hat man vor dem 17. Jahrhundert nicht zu denken. Wohl schlich sich vorübergehend im 16. Jahrhundert in Bayern der für Sittenverderbnis bedenkliche Brauch ein, dass Wirthe um des Geldes willen auf eigene Kosten Tanzböden für Buben erbauten und »Bubentänze« veranstalteten. Letztere wurden aber 1553 durch ein bayrisches Polizeimandat überall wieder aufgehoben.²

4. Wie wurde im 14.—16. Jahrhundert getanzt?

a. Tanzmanier.

Beim Volke, besonders auf den Dörfern, war neben dem Reihentanz das paarweise Tanzen gebräuchlich. Diese Art zu tanzen verboten stets die Behörden; das sogenannte Verdrehen und Umschwingen der Tänzerin (d. h. dass die Tanzpaare im Wirbel sich drehten) wurde nicht gestattet.

In höhern Kreisen (z. B. bei den Patriciern in Frankfurt a. M.) hielt man im Mittelalter es nicht für züchtig, wenn die Tanzpaare, anstatt sich bloß die Hände zu geben, einander mit den Armen umfingen.³

In Ulm kam es zu Ende des 14. Jahrhunderts auf, dass je zwei und zwei mit einander tanzten. Der Rath verbietet diesen Paarentanz (1404) bei Strafe von 5 Pfund Heller und führte das Aneinandertanzen (in der Reihe tanzen, den Reigen) wieder ein.⁴

Neocorus in der Ditmarsen-Chronik (I, 177) unterscheidet den zeither allgemein geltenden langen Tanz von dem Biparentanz, den zwei und zwei tanzten und der erst kurz vor 1559 von außenher eingeführt worden sei (s. S. 49).

Außerdem zeichnete das mittelalterliche Tanzen sich dadurch von dem unserigen aus, dass die Tanzpaare in der Regel nicht alle zugleich tanzten, sondern jedes seine Tour allein machte.

Die Art und Weise zu tanzen, wie sie um diese Zeit in Deutschland stattfand, hat Johann von Münster in seinem »gottseligen Traktat vom ungottseligen Tanz 1594« (2. Auflage 1602) ausführlich geschildert. Der gelehrte Verfasser, badischer Rath und Obervogt zu Pforzheim, sucht darin aus alten Autoren, aus Bibelstellen und Concilbeschlüssen die Verwerflichkeit des Tanzens darzustellen.

¹ Mone, Zeitschrift XVI, 383. XVII, 65.

² Zeitschrift für Kulturgeschichte I, 451. Nicht klar ist, was unter Buben hier zu verstehen sei, ob Bauernbursche oder ledige Mannspersonen, die ein Mädchen zum Fall gebracht haben. Eine unmoralische Absicht scheint den verbotenen Buben tänden unterlegen zu haben.

³ Archiv für Frankfurt. Geschichte N. F. III, 146. Zeitschrift für Kulturgeschichte I (1856), S. 452.

⁴ Jäger, Ulm S. 527.

Er kommt dabei natürlich auf den deutschen Tanz seiner Zeit zu sprechen und sagt darüber wörtlich:

»Die deutsche allgemeine Tanzform bestehet hierinnen, dass, nachdem bei den Pfeiffern und Spielleuten der Tanz zuvor bestellt ist, der Tänzer auf das Zierlichste, Höflichste, Prächstigste und Hoffärtigste herfürtrete und aus allen allda gegenwärtigen Jungfrauen und Frauen eine Tänzerin, zu welcher er eine besondere Affektion trägt, jme (sich) erwähle, dieselbe mit Reverentz als mit Abnehmung des Hutes, Küssen der Hände, Kniebeugen, freundlichen Worten und andern Ceremonien bittet, dass sie mit ihm einen lustigen, fröhlichen und ehrlichen Tanz halten wolle. Diese hochnöthige Bitte schlägt die begehrte Frauensperson nicht leichtiglich ab, so unangesehen auch der Tänzer, der den Tanz von ihr begehret, bißweilen ein schlimmer Pflugbengel, oder ein anderer unnützer vollgesoffener Esel, und die Frauensperson eine stattliche von Adel oder eine andere ansehnliche und reiche Frau oder Jungfrau ist. Es wäre denn, dass sie um eines Verstorbenen willen trauert oder Leid trüge. In dem Fall ist sie, und auch eine Mannsperson entschuldigt. Sofern noch bei dem, der den Tanz begehret, so viel Verstand übrig ist, dass er diese Entschuldigung annehmen will. Ist aber der Kerl gar voll und toll, der den Tanz begehret, so muss die Frauensperson eben wohl fort. Will sie nicht tanzen, so mag sie schleiffen. Will sie im Tanz nicht lachen und fröhlich springen, so mag sie weinen und sauer aussehen und traurig tanzen. Denn er verlässt sie nicht, weil er sie bei der Hand hat, sondern er ziehet mit ihr immer fort zum Tanze, wie mit einem Widder zur Küche. Darüber lachen etliche, die dabei stehen und zusehen, etliche aber, denen die Frauensperson verwandt ist, sehen übel aus und dürfen bißweilen mit diesem unzeitigen Tänzer Händel und Streit anfangen.

»Ist aber die Frauensperson also daran, dass sie aus wahrer Erkenntnis Gottes den Tanz hasset und dem Tänzer den Tanz abschlägt, oder aus andern Ursachen mit ihm zu tanzen sich weigert, so ist das Ei zertreten. Dann fängt der Tänzer an zu fragen, oder beschickt die Frauensperson durch seine Freunde, was sie für Ursachen habe, ihm den Tanz zu verweigern, ob er nicht redlich, ehrlich, oder gut genug dazu sei u. s. w. Zuweilen wartet der Tänzer nicht solange, dass er die Beschickung kann fürnehmen, sondern schämt sich auch nicht, die Jungfrau oder Frau, sobald sie ihm den Tanz verweigert hat, wider alle Billigkeit, Redlichkeit und Recht, auf das Maul zu schlagen. Etliche geben dem Schläger Recht und vertheidigen seine lose Sache mit dem Spruch: einem ehrlichen und redlichen Manne muss und soll man keinen Tanz weigern; darum ist der Person Recht geschehen. Andere halten dieses (wie denn billig ist) für eine unbescheidene, tyrannische That, dass sie werth sei, dass die ganze Gesellschaft sich derselben annehme und sie räche. Daraus dann endlich solch Werk erfolgt, das ohne Blutvergießen und stetigen Hass nicht wohl oder kaum kann beigelegt und verglichen werden.

»Wenn aber die Person bewilligt hat, den Tanz mit dem Tänzer zu halten, treten sie beide herfür, geben einander die Hände und umfassen und küssen sich, nach Gelegenheit des Landes, auch wohl recht auf den Mund, und erzeigen sich sonst mit Worten und Gebärden Freundschaft, die sie vor langer oder kurzer Zeit gewünscht haben einander zu erzeigen. Darnach wenn es zum Tanz selbst gekommen ist, halten sie erstlich den Vortanz, derselbe gehet mit ziemlicher Gravität ab. Denn in diesem nicht soviel ungebührlichen Tummeln geschieht, wie in dem Nachtanze zu widerfahren pflegt. Es kann aber in diesem Vortanz das Gespräch und die Unterredung, derer die sich lieb haben, besser gebraucht

werden, als in dem Nach Tanz. Dies aber haben sie gemein, dass die Tänzer, wenn sie zum End des Gemaches, in welchem sie tanzen, gekommen sind, wieder umkehren, und sich zu beiden Seiten, zur rechten und zur linken, so lang wenden und treiben, vorgehen und folgen müssen, bis der Pfeiffer aufhört zu spielen, und ihn gelüftet, ein Zeichen zu geben, dass der Vortanz ausgetanzt sei. Darnach ruhen sie ein wenig, stehen aber nicht lange still. Sind es gute Freunde, so reden sie miteinander von den Dingen, die sie gern hören. Ist aber die Freundschaft nicht so groß, so schweigen sie still und warten bis der Pfeiffer wiederum aufblaset zum Nach Tanz.

»In diesem gehet es was unordentlicher zu, als in dem vorigen. Denn allhier des Lauffens, Tummelns, Handdrückens, heimlichen Anstoßens, Springens und bürischen Rufens und anderer ungebührlicher Dinge, die ich Ehren halber verschweige, nicht verschonet wird, bis dass der Pfeiffer die Leute, die wohl gern, wenn sie könnten, einen ganzen Tag also tollerweise zusammen liefen, durch sein Stillschweigen geschieden hat. Da hört man dann oft einen schrecklichen Fluch über den Pfeiffer, dass er viel zu bald den Tanz ausgespielt oder auch manchmal den Tanz zu lang gemacht hat. Denn sie schämen sich aufhören zu tanzen, ehe und bevor der Spieler aufgehört hat zu pfeifen. Die Strafe wird ihm bisweilen auch zugelegt, dass er noch einmal um dasselbe Geld (wie sie reden) aufblasen muss. Da gilt es dann mit Tanzen auf's neu. Wenn aber der Tanz zu Ende gelaufen ist, bringt der Tänzer die Tänzerin wiederum an ihren Ort, da er sie hergenommen hat, mit voriger Reverentz, nimmt Urlaub (Abschied) oder bleibet auch wohl auf ihrem Schoß sitzen und redet mit ihr, darzu er durch den Tanz sehr gute und keine bessere Gelegenheit hat finden mögen.«

Lassen wir von zwei ausländischen Schriftstellern jener Zeit die Schilderung der deutschen Tanzsitten vervollständigen.

Mich. de Montagne,¹ der auf seinen Reisen durch die Schweiz und Deutschland 1580 auch nach Augsburg kommt und dort einige Zeit verweilt, schreibt unter anderm: »Montags gingen wir zusammen in die Kirche unserer lieben Frauen, um das reichste, aber auch das hässlichste Mädchen der ganzen Stadt mit einem Faktor der Fuggerschen Handlung trauen zu sehen. Die Fugger haben es ihrem Reichthum zu danken, dass sie allenthalben in der Stadt sehr geschätzt und obenan gesetzt werden. . . Wir gingen auch in das Fuggersche Haus, wo wir zwei Säle sahen, von denen der eine mit Marmor gepflastert und der andere zur ebenen Erde mit alten und neuen Medaillen geschmückt war. Wir sahen auch tanzen, es waren lauter Deutsche. Sie hören alle Augenblicke wieder auf, führen die Damen auf ihre Sitze zurück, die sie auf einer Seite des Saales abgesondert haben und die mit rothem Tuche beschlagen sind, und nehmen die Tänzer sich dann eine andere. Die Mannspersonen haben ihre eigenen Sitze, die von denen der Damen ganz abgesondert sind, denn es scheint, als hätten sie nicht gern viel mit ihnen zu thun. Ihr Tanz war dieser: Sie nahmen das Frauenzimmer bei der Hand, die sie ihr auch zugleich küsst, legten sodann ihre Hand auf die Schulter der Dame, umfassten sie und drückten sie dermaßen an sich, dass die Wangen zusammenkamen. Das Frauenzimmer legte unterdessen ihre Hand auf seine Schulter und in dieser Stellung gingen sie herum. Sie tanzten und unterhielten sich ganz öffentlich.«

Der Italiener Aloysius von Orelli, der seit 1555 in Zürich wohnte, schildert in Briefen an seinen Bruder zu Locarno die Sitten der Züricher in der

¹ Mich. de Montagne, Versuch über allerlei Gegenstände. Deutsche Übersetzung. Halle 1777. I. Bd., S. 218.

Mitte des 16. Jahrhunderts und kommt dabei auf das Tanzen in Zürich; er schreibt: »Verschiedene Gesetze tragen Spuren des Ernstes, der bei Anlass der Glaubensänderung auf die Denkart wirkte und in das gesellschaftliche Leben überging. So ist z. B. das Tanzen verboten, welches ehemals die Lieblingslustbarkeit aller Stände und fast aller Alter war; nur an Hochzeiten bleibt es noch erlaubt, aber mit Ende des Tages muss auch der Tag geendet werden. Je seltener dies Vergnügen, mit desto rascherer Hitze wird solches genossen. Die jungen rüstigen Gesellen suchten eine Ehre darin, einer den andern im Springen zu überwerfen, wobei denn nicht selten begegnete, dass die Tänzerin in ihres Mittänzers Fall verwickelt ward, und durch ihre nicht immer anständige Lage Anlass zu einem allgemeinen Gelächter gab. Das Umwerfen ward verboten, aber bei der Hitze des Tanzes vergaß man das Mandat. Wenn einer umgeworfen wurde, so wirkte das ansteckend und man suchte sich durch eine geschickte Behendigkeit zu rächen. Um diesen unartigen Manieren Einhalt zu thun, sandte die Obrigkeit besondere Censoren auf den Tanzsaal: das waren die Stadtdiener mit der Stadtfarb. Sie hatten den Auftrag, beim ersten, mit Absicht bewirkten Fall das Aufspielen der Musik zu verbieten und so der ganzen Lustbarkeit ein Ende zu machen. Falls die Musikanten sich von der Gesellschaft zum Fortspielen bewegen ließen, musste der Stadtbediente sie in das Gefängnis führen, oder sie hatten im Schonungsfall angemessene Strafe zu erwarten. Man weiß nur zwei Beispiele, wo der Stadtdiener von seiner Autorität Gebrauch zu machen genöthigt war. Seitdem sind die Tänze so züchtiglich, dass die unangenehmen Aufseher als überflüssig wieder abgeschafft wurden. Die Musik beim Tanzen ist für Ohren, die nicht daran gewöhnt sind, unheimlich rau; denn wo es recht vornehm hergeht, besteht das Orchestre aus 1 Trommel, 2 Feldpfeifern, 2 Violinisten und 1 Harfe. Bei einer gemeinen Hochzeit dürfen nur Pfeifen und Trommel gebraucht werden.«¹

Unter den beschriebenen Tanzsitten wird den Lesern der Kuss auffallen, der vor Alters vor dem Tanze üblich und ebenso nach dem Tanze hergebrachter Lohn der Tänzer von der Dame war. Wir haben oben aus zwei Berichten gesehen, dass das Küssen beim Tanz in Deutschland zur guten Sitte gehörte. Auch in England, wo noch jetzt unter dem Landvolke in vielen Gegenden diese Sitte besteht, wird ihrer schon bei Shakespeare (in Heinrich VIII. 1. Akt, 4. Scene) gedacht: »Unziemlich wär's, zum Tanz euch aufzufordern und nicht zu küssen!«

Aus einem Dialog zwischen Sitte und Wahrheit über den Gebrauch und Missbrauch des Tanzes und der Minstrelschafft (Buch ohne Jahrzahl) citirt Czerniewski (Tanzgeschichte S. 231) folgende Stelle:

»Doch hör ich sagen: welcher Narr
Macht wohl im Tanz sich heiß,
Wenn er von Damenlippen nicht
Gewinnt des Tanzes Preis?«

b. Tanztracht.

Von der Männertracht beim Tanze sei nur angeführt, dass vornehme Herren über ihrem taffetnen Wams goldene Ketten und auf dem Kopf ein mit Zendel geschmücktes Barett trugen, also stets mit bedecktem Haupte

¹ Aloysius von Orelli, Ein biographischer Versuch nebst Fragmenten aus der italienischen und Schweizergeschichte. Zürich 1797. S. 462.

und mit Degen tansten. Konrad Schwartz (Fuggers Faktor) notirt im Jahre 1560: »Am 10. Januar fueng ich an, das erstemalen Wöhren (Degen) zu tragen und nachdem ich nun auf vil furnem Hochzeiten geladen was, dass ich mich also mit dem Tanzen darob mit den schönen Jungfrauen flux ubet, da reizet mich vollet der Planet Venus dasue, dass ich mich unterstuend, im Gesicht zu buelen, wie ein Eesel umb ein Bund Hew.« (Er war damals 18 Jahr alt, als er das schrieb.)

Bei Edelleuten gehörten durchbrochene (zerhowene) zottichte und lange Ärmel zur Tanstracht.

Ein Züricher Mandat von 1532 verlangt: beim Tanz keine zerhauenen Hosen zu tragen, nicht mit bloßem Leibe zu tanzen, bei Redouten (Maskeraden) keine uenehrbar Putzengewandt anzusziehen und nicht beim Tanzen umsuwerfen.

Was die Frauen zur Tanstoilette Alles brauchten, erfahren wir aus der S. 98 mitgetheilten Predigt des 15. Jahrhunderts gegen Tanz. Sie mussten haben kostbare Kleider (von Schleppe weiter unten), Schnuren, Gürtel und Schleier, als Kopfputz Kränze (Schapel) mit goldenen Kronen oder Kränze aus Buchsbaum, spitze enge Schuhe, prachtvolle Ringe (Fingerlein), als Armschmuck Spangen mit Kleinodien, falsches Haar (Locken aus den Haaren »von andern toten frowen«) und endlich Salbe und Schmiere mit Farbe (also Schminke).

Über den Aufwand für die Schuhe spöttelt Fischart 1591 im Gargantua so: »Zu Schuhen wordten auffgepracht vir hundert sechs elen Sammet vnd so vil plauen Atlas, welche fein artlich zerfetzelt, zerschnitten vnd zerstoehen waren, auch mit Parallelischen gleichweitstehenden Linien, vnd ainförmlichen Cylindern vnd Rollen zusammengehenkt. O, es dantzet sich mächtig wol darauf, besser als inn den Baslerischen roten vnd Schwäbischen weißen Stifeln, oder auf den Ungarischen vnd Lotharingischen Plockschuhen (Holzschuhen). Ist es nit war, ir Maidlin mit den weißen orten (Spitzen an den Schuhen) vnd schmalen rimen, so macht mir ein knopfanden.«

Gegen die rothledernen Tanzschuhe oder Tanzstiefel der Mädchen schilt der schlesische Pfarrer zu Schellenwalde, Florian Daul von Fürstenberg, in seinem »Tantzteuffel« Frankfurt a. M. 1657, Bl. 43^b: »Ein jeglich Magd wil die schönste vnd gebutste seyn am Tantz; sie tragen schöne ferner rote Stifeln von Reussischem Leder, nieder Schuh mit weißen Höhen (Spitzen).«

Die Frauen aus dem Adel- und Ritterstande, später auch die Patricierfrauen in den Städten, trugen beim Tanz langwallende Oberkleider (swanz, swenzeln), die ein rasches Schreiten und Drehen unmöglich machten. Bei der damaligen Tanzmanier der getretenen Tänze, die nur ein taktmäßiges Promenieren und Schleifen war, konnten solche Schleppekleider passiren. Ein Sittenprediger des 14. Jahrhunderts wurde durch diese Mode zu der Äußerung veranlasst, dieser Pfauenschweif sei der Tanzplatz der Teufelchen, und Gott würde, falls die Frauen soleher Schwänze bedurft hätten, sie wohl mit etwas der Art versehen haben.

Noch zwei Jahrhunderte später, als diese Kleidertracht wiederkehrte, durften auf patricischen Hochzeiten zu Frankfurt a. M. »über fünf Paar nit tanzen, wegen der Schleppen, so die Frauen an den Rücken trugen etlich Ehlen lang«.

Der vielbegehrte Schapel (chapelet) war die festliche Kopfbedeckung; bei Jungfrauen vornehmen Standes war er ein aus Filigranarbeit gestaltetes und mit Perlen und Edelsteinen besetztes Krönlein; bei der Dorfjugend bestand der Schapel bloß aus einem Blumengeflecht oder Blumenkranz, auf dem Kopfe getragen.

Ein sonderbares Verbot, das gegen das Tanzen ohne Mantel gerichtet war, begegnet in den Akten des Hansgerichts der Freistadt Regensburg um 1625—1709.

In seinem Aufsatz über Tanzen [Zeitschrift für Kulturgeschichte I, 455] hat der Verfasser (Schuegraf) aus Protokollen dieses Gerichts viele Fälle berichtet, die gegen das Verbot verstoßen haben. Strafe sollten und mußten zahlen: der Eine, weil er etliche mal sich verdrehet und ohne Mantel getanzet, der Andere weil er auf einer Hochzeit ohne Mantel getanzet; ein Dritter, weil er sich mit Verdrehen und sonst wider eines ehrbaren Rath's Ordnung und Verbot ungehörlich verhalten habe.

Beim Tanzen den unbequemen Mantel abzulegen, war nur am Hofe und beim Adel gestattet, wie der S. 81 mitgetheilte Brief des Kaspar von Teutleben an die Herzogin von Sachsen bezeugt. War der Mantel das Ehrenkleid des Bürgers, so wurde er bei Ehrentänzen gewiss nicht abgelegt. Wo dies Ablegen aber doch massenhaft geschah (wie hier in Regensburg), so konnte das nur eine Überhebung und jedenfalls ein Spott gegen den wirklichen Zopf der Polizei sein.

Auch die Waffen waren beim Tanz abzulegen.¹ Herzöge, Fürsten und Ritter hatten sie im Mittelalter bei ihrer Ankunft in einer Reichsstadt bei den Hauswirthen niederzulegen und durften, so lange sie sich dort aufhielten, keine »Wehres tragen, auch nicht bewaffnet zu Tanze gehen. Das war z. B. in Regensburg eine sehr alte Verordnung, die in späterer Zeit wieder erneuert wurde. In einer Verordnung dieser Stadt von 1418 heißt es: »dass jedem fremden Gast sogleich sein Harnisch abzunehmen, und weder ihm noch seinem Ross bevor etwas zu essen zu geben sei«.

Die »Frauenzimmer« bei den Geschlechtertänzen und Turnieren trugen große, runde, mit Federn geschmückte Hüte, welche auch bei den Männern gegen Ende des 16. Jahrhunderts ziemlich allgemein in Aufnahme kamen. — Etwa vom Jahre 1510 datirt die Mode der geschlitzten Kleider: es blühen da die Farben, namentlich Gelb und Roth, in äppigster Weise, in Streifen getheilt und in ganzen Stücken.

Weil das Tanzen nicht Sprünge und heftige Bewegung forderte, so sehen wir auf Bildern (z. B. bei J. Falk, deutsche Trachten) selbst alte Herren, denen die lange und weite, ganz schwarze »Schauube« bis auf die Füße fällt und mit breitem Pelzkragen die nackten Schultern bedeckt, noch den Damen die Hand reichen und ein Tänzchen wagen.

Die Handschuhe erscheinen in diesem Jahrhundert durchaus als stete Begleiter der Herren und Damen, wenn sie sich außer Hause befinden, doch war es nicht Sitte, sie im Zimmer anzubehalten; auch beim Tanzen trug man keine Handschuhe.

Die Erfindung und Einführung des Strumpfes zu Anfange des 16. Jahrhunderts, das Paradiren mit diesem neuen Gegenstande der Mode, der »ohne eine Spur von Falten, wie das Fell einer Trommel in straffer Enge zu befestigen war«, musste unbedingt eine Änderung in der bisherigen Tanzweise hervorrufen. Bis dahin war der Strumpf, wo er wirklich existirt hat, nur ein Theil oder Anhängsel des Beinkleides und im frühern Mittelalter von der langen Oberkleidung verborgen und unbeachtet geblieben, und bei den Schleppekledern der Frauen ohnehin keiner Berücksichtigung würdig gehalten. Seine charakteristische Form wird erst jetzt durch Erfindung der Strumpfstrickerei ermöglicht. Der gestricke Strumpf leistete erst den Ansprüchen volle Genüge, welche die Schönheit des Beins an ihn machte [Voss, Tanzgeschichte S. 140]. Die Einführung dieses

¹ So ist es noch jetzt seit langer Zeit bei dem deutschen Heere strenger Brauch, dass die Soldaten vor Beginn des Tanzes Sporen und Degen abzulegen haben.

neuen Modeartikels konnte nicht ohne Einfluss auf den Tanz bleiben. Wir finden denn auch in der That die Anfänge anderer Tanzweise in einem allegorisch-mythologischen Spiele, das von der Königin Maria von Ungarn (der geistreichen Schwester Kaiser Karls V.) mit ihren Damen ausgeführt wurde. Die Damen waren als Nymphen gekleidet. Bei diesen Tänzen sich mit Röcken kleiden, die nur bis zum Knie reichten, hieß sich »à la Nymphale« kleiden. Die Mode, mit dem Beine zu kokettiren, dem der Strumpf wie angegossen sitzen musste und zu dessen Befestigung mit Sorgfalt Kniebänder angelegt wurden, hat Shakespeare in der Rolle des Malvolio in »Was ihr wollt« geistreich persifirt.

Auch hüllten die galanten Damen ihre Beine »an deren oberer Hälfte« in niedliche Höschen aus gold- und silberdurchwirktem Stoffe, die sie mit purpurrothen Schnüren verzierten, und die sie nicht getragen haben würden, wenn sie nicht die Absicht gehabt, dieses beim Tanz zu zeigen. [Czerwinski, die Tänze des 16. Jahrhunderts S. 15.]

Bildliche Darstellungen vom Tanz der Vorzeit, um die Beschreibung zu illustriren, haben wir nicht beigefügt, wollen aber solche dem Leser nachweisen.

Von der höfischen Tanzmanier bei einem Geschlechtertanz giebt es ein höchst interessantes Gesamtbild, »der Tanzsaal« von Martin Zaisinger um 1600.

Nach einer kolorirten Handzeichnung von A. Dürer giebt Hefner (Trachtenbuch III, 26) eine zum Tanz gehende Nürnberger Patricierin mit langer Schleppe, die nur beim getretenen Tanze zulässig war. Die Zeichnung trägt von des Meisters Hand die Erklärung: »Wie die Nürnberger Frauen auf den Tanz gingen.« [In A. Reißmanns illustrirter Geschichte der deutschen Musik, Abbildung 29, ist das Bild wiederholt.]

Vom Bauerntanze im 16. Jahrhundert kann man sich eine lebendige Vorstellung machen, wenn man den köstlichen Holzschnitt (Bl. 90) von Albrecht Dürer anschaut, und wie ihn Hans Sebaldus Beham in schönen Kupferstichen (Bl. 166 ff.) dargestellt hat. Die übermüthige Lust haben die genannten Künstler trefflich wiedergegeben.

Den springenden Tanz der Bauern auf einer Kirmes des 16. Jahrhunderts in seinen grotesken Fußstellungen hat Hefners Trachtenbuch (II, 145) einer Zeichnung in der Kunstsammlung zu Weimar entnommen, die eine Kirmes darstellt und von Martin Schöngauer (16. Jahrhundert) sein soll. Reißmanns deutsche Musikgeschichte hat diese Abbildung von 4 Tanzpaaren unter Figur 30 und 31 aufgenommen.

Überdies findet man vom Bauerntanz mehrfach Vignetten auf fliegenden Blättern und Büchertiteln des 16. Jahrhunderts, ja schon in Brants Narrenschiff, Basel 1494, über dem Kapitel »Tanz«. —

Im Ganzen wurden die Tänze im 14. und 15. Jahrhundert immer wilder und roher. Wir hörten schon S. 34 den Teichner klagen, dass man früher viel sanfter getanzt und der Reigen noch kein solches wildes Hüpfen, wie jetzt, gewesen sei.

Am beliebtesten waren im 14. und 15. Jahrhundert die Springtänze, in denen das Umwerfen der Frauen die Polizei verbieten musste, ohne durchzudringen. Die Unsitte des Umkehrens der Mädchen ist erwähnt in der Überschrift zu Kapitel 61 von Brants Narrenschiff: »Das Best' am Tanzen ist, dass man umkehren kann.« Sogar die Unsitte des Entblößens ist erwähnt.

Das wilde, unschickliche Tanzen der Bauern des 15. Jahrhunderts ist geschildert im Ring von Heinrich Wittenweiler (neu herausgegeben Stuttgart

1851). Dieser süddeutsche Dichter zu Anfang des 15. Jahrhunderts führt uns auf eine Bauernhochzeit und beschreibt S. 170 den rohen grotesken Tanz dabei in Abscheu erregender Weise also :

»Colman und fro Laychdenman
hofieren scholten vor hin an
und dem preutgom tanczen vor
mit der praut vil hoh enbor;
die Genepferin und Grabinsgaden
scholten in den zagel haben (Schwanz bilden).
secht, do huob sich erst ein swingen,
ochsendringen, kälberspringen!
der spilman pfeiff, daz nie gestaub
nie gedont noch nie geflog.
do chnatens (trampelten sie) hin, do trattens her,
nicht anders sam (wie) die wilden per (Bär).
we wie, wie höh seu (sie) sprungen,
ir armen auf swungen!
der ein der schre: hie ju, hy jo!
der ander: jo, wie get es so?
Storkenpāyn der was vil jung
und mass ym selber einen sprung
also höh, in daucht er fluog.
dez tet er wider einen zuog
also geswind, daz er gesass (niederkam)
mit dem hindern in dem gras.
die mätzli (Dirnen) warent also rüg (roh)
und sprungen her so gar gefüg,
daz man in (ihnen) oft, ich wayss nit wie,
hin auf gesach bis an die knie.
Hildens haubtloch (Ausschnitt des Kleides) was ze weyt,
dar umb ir an derselben zeit
daz tüttel (Zitzel) aus dem puosem sprang.
tanczens gyr sey (sie) dar zuo twang (zwang).
Hüdellein der ward so hayss,
daz sey den kittel vor auf rayss;
des sach man ir die iren (Gehren, Schoß) do
und macht vil mängeu herczen fro.
seu schreuwen all: sey wil ein man,
sey hat ein maul und har dar an.«

Nachdem hier der Unsitte des Entblößens gedacht ist, heißt es weiter: »man sprang. jauchzte, tobte, fiel hin, zerbrach den Spiegel der Frauen, zankte sich und warf sich erschöpft in das Gras, den Spielmann scheltend, dass er zu rasch spiele. Die Musik dabei war ein Pfeifer Gunterfay, der oft aufgefordert wird, bald nach alter Art (Ee), bald nach neuer Art aufzuspielen. Sein Lohn war ein Ei und wieder drei von jedem, der ein Stück bestellt. Betrunknen war er, und die Gäste nicht leer.« So roh und inhaltlos waren die Tanzvergütungen.

Bei solchen Ausschreitungen war es begreiflich, dass die Sittenprediger ihre asketische Abneigung gegen den Tanz nur stärker zum Ausdruck brachten.

Man lese den Traktat: »Waz schaden tanzen bringt.«¹ Dort wird der Tanz als ein Ring (Cirkel) erklärt, dessen Mittelpunkt der Teufel ist. Zwischen umgehendem und springendem Tanz wird hinsichtlich ihrer Verwerflichkeit kein Unterschied gemacht. Sehr schädlich wird der Gesang der Frauen dabei gedeutet, denn die bösen Geister helfen die »Schamperlieder« (d. h. schandbare Lieder) stiften und dichten. In den stärksten Ausdrücken predigt Geiler von Kaisersberg über die Missbräuche beim Tanz.

Die Satiriker des 15. und 16. Jahrhunderts, wie Seb. Brant in seinem Narrenschiff 1494² und Fischart in seinem Gargantua, Kap. 7, 24, fanden in den Tanzsitten reichen Anlass zu scharfem Spott.

Die »städtische Sittenpolizei« sah sich namentlich seit dem 15. Jahrhundert veranlaßt, die Ausschreitungen beim Tanze durch wüstes Schreien, schamlose Lieder und rohe unzüchtige Gebärden unter ihre Strafgewalt zu stellen.³

Kapitel VII.

Urtheile und Predigten über Tanz im Mittelalter bis zur Neuzeit.

Wenn die alten Griechen bei ihrer freien und heitern Lebensanschauung selten dem Tanze abhold waren, die Römer nicht achtbar von Tanzenden dachten, so galt durch das ganze Mittelalter, bei der trüben einseitigen Weltansicht der Priester und Laien, das Tanzen als etwas Sündliches und es ward viel dagegen gepredigt und geifert von Geistlichen, gleichwohl wurde vom Volke fortgetanzt. Hören wir zunächst die altgriechischen und römischen Philosophen und Staatsmänner über Tanz urtheilen.

Der Heide Plato⁴ nennt den Tanz eine freudige liebliche Gabe der Götter und hält den für einen rohen Tölpel, der keine Lust dafür bezeigt und nicht tanzen kann.

Der alte Philosoph Sokrates, den Griechenland als den weisesten Mann rühmt, hielt den Tanz für eine nothwendige Kunst, zählt ihn unter die »Disciplinae graves«, wie Xenophon in den »Denkwürdigkeiten des Sokrates« schreibt. Sokrates machte sich aber dadurch lächerlich, dass er der schönen Aspasia zu Liebe im vorgerückten Alter noch tanzen lernte und dann oft tanzte. Der Komiker Aristophanes nennt sogar das Tanzen ein »höchst ehrenhaftes Schauspiel«. Überhaupt stand Musik und Tanz bei den Griechen in hohen Ehren.

Den Griechen entgegengesetzt dachten aber die Römer über das Tanzen. Nicht nur verwarfen sie, wie Macrobius (Saturn. lib. 3) schreibt, alle Tänze, sondern hielten sie sogar für schändlich und unehrlich. So wirft Sallust⁵ der Sempronia,

¹ Vollständiger Abdruck unten S. 94 ff.

² Den Abdruck des 61. Kapitels über Tansen s. unten S. 101.

³ Eine große Zahl von Polizei-Verordnungen gegen Tanzmissbräuche habe ich in Kap. VIII wörtlich abdrucken lassen.

⁴ Plato, de legibus lib. II.

⁵ De conjuratione Catilinae cap. XXV.

einer adeligen Römerin, zur Schmach vor, dass sie zierlicher singen und tanzen könne, als es für eine ehrliebende Frau schön sei.

Cicero, der große Staatsmann und Philosoph († 43 v. Chr.) glaubt: »Niemand tanzt, wenn er nüchtern ist, er müsse denn wahnsinnig sein, weder in der Einsamkeit, noch bei einem mäßigen Gastmahle; nur bei unzeitigem Schmause und maßlosem Scherze kommt jenes Getanze vor.«¹ Wie die römischen Prosaiker, ebenso dachten und schrieben die römischen Dichter.

So ermahnt Horaz mit eindringlicher Bitte die Asterie, dass sie, will sie anders ihre Ehre erhalten, ja die gefährlichen Tänze meiden und nichts darnach fragen soll, wenn man sie deshalb eine Spröde schelten werde.²

Desgleichen wurde es auch dem Consul Gabinius zur großen Schande gerechnet, dass er tanzen konnte. Marcus Cato macht nicht minder dem Lucius Murena den schimpflichen Vorwurf, dass er in Asien getanzt hätte; Kaiser Domitian stieß einen Senator, der sich des Tanzens wegen rühmte, aus dem Senate, und Tiberius vertrieb die Tänzer aus Rom, weil er dafür hielt, dass sie dem Gemeinwesen schädlich und nachtheilig wären. Insbesondere beklagt sich der im 4. Jahrhundert lebende Historiker Ammianus Marcellinus (im 14. Buch) über die Sittenlosigkeit seiner Zeit, dass man nämlich da nichts anderes gehört und gesehen habe, als die Weiber an allen Orten und Enden springen und tanzen. Hätte dies, fährt er fort, Theokrit erlebt, er würde ihnen den Vers in die Ohren geraunt haben:

vos vero capellae nolite saltare,
ne forte in vos hircus incurrat.³

Der römische Historiker Justinus, der zur Zeit des Kaisers Antoninus Pius lebte, behauptet in seinen »historiae Philippicae« XXX, 1: der Tanz sei nichts anderes als eine Veranlassung und Reizung zur Üppigkeit und Verführung.

Die Ausschreitungen des Tanzes bei Griechen und Römern, die tiefe Verachtung der öffentlichen Tänzerinnen dort und eine ernste, oft getrübe Lebensanschauung waren die Ursachen, warum die alten Kirchenväter dem Tanzen heftig feind gewesen sind und in ihren Schriften dagegen geredet haben.

Ambrosius⁴ und mit ihm verschiedene Kirchenversammlungen (vor allen die Laodiceische Synode) untersagen den Christen das Tanzen gänzlich.

Chrysostomus⁵ nennt den Tanz seiner Zeit, wegen der häufig dabei vorkommenden Üppigkeit, einen satanischen Pomp und Teufelswerk, dabei Tod und Teufel mittanz.

Basilius nennt den Tanz eine Niederlage der Seelen und eine unverantwort-

¹ Cicero, oratio pro Murena: »Nemo sobrius saltat, nisi forte insaniat, neque in solitudine neque in convivio moderato: intempestivi convivii, immoderati joci comes est illa saltatio.«

² Horatii odarum lib. III, 7:

prima nocte domum claude, nec in vias
sub cantu querulae despice tibiae:
et te saepe vocanti
duram difficilis mane.

³ »Ihr Ziegen sollt nicht tanzen, damit euch nicht etwa der Bock anfällt.«

⁴ Ambrosii epistolae, 30 ad Sabinum episcopum p. 259.

⁵ Homilia 56 in Genesim.

liche Geilheit.¹ Der alte Kirchenlehrer zu Edessa, Namens Ephraem, hält den Tanz für ein abgöttisches Fest des leidigen Teufels. Augustinus lässt sich verlauten: jeder Sprung im Tanze sei ein Sprung zum Teufel in die unterste Hölle. Augustinus hat zuerst den Satz aufgestellt, der im Mittelalter so oft wiederholt wurde: »Der Tanz ist ein Kreis, dessen Mittelpunkt der Teufel ist.«² Nach Aelian (»Über die Natur der Thiere«, Kap. 18) ist der Tanz eine Grube, darin der Teufel die Menschen durch Sehen, Reden und Greifen in Versuchung führt, er ist der Hamen und das Netz, darin der Teufel die Seele mit Singen und Springen bethören und fangen will, wie der Fischer den Fisch.

Als der Bischof von Hippo, St. Augustinus, erfahren hatte, dass die Christen an Sonntagen Chorreigen tanzten (wo? in der Kirche? oder außerhalb derselben?) richtet er gegen sie folgenden tadelnden Ausspruch:

»Es ist noch vorzuziehen, am Tage des Herrn zu ackern und zu graben, denn Chorreigen aufzuführen! O wie doch Zeiten und Sitten sich ändern! Was ehemals nur das Geschäft der Saitenspielerinnen und schamloser Frauen gewesen, nämlich zu singen und zu spielen, das wird jetzt unter christlichen Jungfrauen und Matronen für eine Ehre gehalten, dass sie sogar noch Lehrmeister dieser Kunst annehmen.«³

Kein Wunder, dass nach solchen Verdammungsurtheilen durch Kirchenväter und Synoden später viele katholische Priester, sogar reformirte und lutherische Geistliche das Tanzen gänzlich verboten und Alle, welche tanzten, absolut verdammt. Manche Geistliche haben das Tanzen geradezu für unvernünftig, unehrlich, schändlich, für todsündliches, venerisches, satyrhaftes, epikureisches, bestialisches und echt satanisches Werk erklärt.

Durch das ganze Mittelalter hielt man dafür, dass der Tanz ein Mittel sei, dessen der Teufel sich bediene, um die Seelen zu fangen und zu verderben.

Im Renner (v. 19469) heißt es:

alsam farent die teufel gern
swa streit ist, tantz vnd tabern,
wann (denn) sie der sele wartent da
michels (viel) mere danne anderswa.

Ebenso glaubt Seb. Brant in seinem Narrenschiff Kap. 61 (Zeile 5—9), dass der Tanz vom Teufel erfunden sei und hält alle die für Narren, die am Tanz Gefallen finden. Geiler von Kaisersberg in seiner Predigt über dieses Kapitel theilt dieselbe Ansicht. Auch protestantische Theologen haben den Tanz vom Teufel erfinden lassen und den ersten Tanzmeister »Schicketanz« (d. h. Schicke den Tanz) genannt, wie Spangenberg in seinem Ehespiegel erwähnt.

Die Belegstellen für die eben ausgesprochenen Urtheile werden jetzt nachfolgen und zwar diesmal in ausführlichem Abdruck. Zunächst eine Predigt aus dem 15. Jahrhunderte über den Schaden des Tanzes, von einem unbekanntem Autor. Dann lassen wir Brant vom Tanzen selbst sprechen und hören Stellen aus Geilers Predigten. Endlich folgen die Aussprüche protestantischer Theologen.

¹ Serm. contra ebrios tom. I, 216: animarum stragem et inexcusabilem lasciviam.

² Chorea est circulus, cuius centrum est diabolus.

³ Praestat arare vel fodere die Dominica, quam choreas ducere. O mores! o tempora! quod officium psaltriarum et impudicarum fuerat, canere videlicet ad lyram ac psallere, nunc virginalis matronalisque pudor christianarum in laudibus ducit, magistrosque ejus adhibent artis. [Augustini Sermones 8.]

Was schaden tanzten bringt.

[Predigt aus dem 15. Jahrhundert.¹]

I.

Der vmmende gende tantz ist ein ring oder circkel, des mittel der tufel ist: wann er stift solich tentz vff daz sich die vnkuschen menschen ansehen, angriffen vnd mit einander reden, vnd dar durch entzundt werdent durch vnkuscheit, vnd böse fleischlich begirde gewynnen, vnd gunst darzu geben vnd lust dar jne haben, damit sie tötlich sünden vnd jn vil stricke des tufels vallen: vnd verlieren da alle ir guten werck, die sie getan hant, vnd was sie furbaß tund, das ist nie kein nütz zu ewigem leben, es sy dan das sie ware ruwe vnd leit dar vmmen haben, das gantzlich bichtent, vnd ein vesten willen das nummerme zu tunde. auch alle, die da by stent vnd zusehent, die sint des tufels diener.

1. An dem tantz sint vil vrsach der sunde: vnderwiln der gesanck der frauwen bilde, der fimferley schaden bringt. der erst, daz sie mit jrme gesange ziehen zu jne vnd zu begirde des tanztes ander zuchtig personen, die nit ir selbs sint, den ir hertz vnd gemüte verwundt wirt, als jung eefrowen, erber ledig töchter, jungfrowen, knecht vnd megde, den es verboten ist von jrme meistern etc., die das gebott vbertretent so sie den gesanck hörn vnd dick dar vmmen gestrafft oder geschlagen werden. des sint die sengerin ein vrsach vnd werden schuldig an jne vnd mußen pin dar vmmen liden, tund sie hie nit guag dar vmmen. 2. Der ander, daz ir gesanck auch anricht vnd zu vnkuscheit reytzt die hertzen der geistlichen guten menschen. dar vmmen ist der gesanck ein wunderlich pfil vnd strale des tufels, vor dem weder wantmuer noch nütz semlichs geschirmen mag. die frommen menschen, die sich sußt huten vor übel, die mögen sich vor dem gesange kume verbergen. die sengerin am tantz sint priesterin des tufels, vnd die jne antwurten sint sin closterfrowen, vnd die dar vmmen stent sint leyen swestern vnd bruder oder des tufels pfarrelute, daz tanzthuß ist sin pfarkirch, die pfiffer vnd die lutensleher sint des tufels mesener, die mit jrn piffen vnd luten die andern zusammen ruffent eben als der mesener tut oder als der hirt mit sin horn das vihe zusammen lockt.

3. Der dritt: es kömt, das ein kranck mensch von jrme gesange vnd vngestumikeit stirbt, der da vor nit geruwen kan als jme not were, vnd sußt wol lenger lebende belibe. 4. Der IV., daz sie mit jrme gesang zu vnkuscheit reitzen alle die, die jne horent. dann glicher wise als geistlicher gesanck reytzt zu geistlicher andacht des hertzen, also reytzt der tanzrimer vnflätiger gesang zu vnkuscher begirde. 5. Der V., das die hertzen, die den gesang horent, werden dar durch truncken in zitlicher freude vnd vergeßen gotes, irs schopfers, vnd regiern sich nit nach irr vernunft. dann soliche lider sint gemeynlich von uppigen vnkuschen Worten, dar durch die jungen vnschuldigen hertzen gelert, hermant vnd gereitzt werden, wie sie zu vnkuscheit kommen sollen: vnd ist groß swere sunde eym yetlichen, der solich schamper lider ticht oder singt. wann er wirt schuldig an allen den, die dar durch verwunt werden vnd mit böser begirde reytzunge in suntliche werck vallen, vnd muß vff sine sele nemen vnd ewiclichen

¹ Wiener Hdschr. 3009. 15. saec. Bl. 73—85. Abdruck in: Altdeutsche Blätter I, 52—63.

pin liden fur die sunde, die vß den lidern oder spruchen gent, vßgenommen ruwe vnd buß. dar vmme werdent dick die tichter vnd meistersenger vnd vorsengerin swerlich gestrafft.

a) Es geschach in Brabant, eyn grafe reit durch eyn dorff by eim tantz hin, an dem eyn junge tochter vber die maß lut vnd wol sang: vnd was zu male hubsch, also das der grafe mit sinem volck still hielt vnd sach vnd hort die tochter singen vnd verwundert sich jrr stymme. do sprach zu jme sin artzt: »o here, ir verwundern uch der tochter stymme vnd hubscheit: ir werdent uch zubant me verwundern ires strengen todes.« ee der artzt die wort geschprach vnd der grefe dannoch nit vß dem dorff geritten was, do horten sie ein groß geschrey vnd weinen, vnd zu derstund wart jme verkundet, daz die hubsch wolsingend tochter tot were des gehen (jähén) tods.

b) Es was in dem selben land ein freuel frech frauwe, die alle heilge tag die tochter vnd knaben samelt vnd den tantz anhube vnd vorsang. als nu die manne vnd knaben by dem tantz spilten des ballen vnd ander spile mit stecken, do empfur eim der steck, als er den ball wolt slahen, vnd traff die selbe frowe an ir heubt, daz sie nyder vil vnd starb: vnd also wart der tantz vnd daz spil verhönet, vnd fluhen von dannen. man truge die toten frowe jn ir huß vnd legt si vff die bare. als nu der pferrer kam mit den priestern vnd schulern vnd woltent ir vigilig singen oder lesen, do kam eyn großer swartzer ochße mit großem geblerre vnd geschrey vnd lieff an die bare vnd warff den lip da von vnd zerstieß den gantz mit sinen hornern in vil stuck vnd zerstrewt jne als wyt das huß was. da von ging als vbeler geschmack, das nieman do bliben mocht. also ließen sie den lip vnd die stuck verriecken, vnd morgens begruben ir frunde die stuck vff das velt vnd nit vff den kirchoff, wann die sele was yetzt begraben in der hellen.

c) Ein ander verlaßen junge tochter, die auch eyn vorsengerin was, als die getanzt hatte vnd frolichen vnkusche lieder gesungen, vnd ir vnkuscher bule an dem tantz was gewest, gieng sie zu jme vnd rangte mit jme, vnd jn der andern gegenwurtikeit viel sie dernider vnd starb gehelichen.

d) Eins anders. es geschach zu Sachßen lande, als der priester vff den crist-abent das ampt an hube, waren etlich frowen vnd manne, die machtent einen tantz vff dem kirchoff vnd irten den priester. er gebot jne, sie solten vffhörn: sie karten sich nit daran. do sprach der priester: »nu wölle got vnd sant Magnus, das jr ein gantz jar also blibent tanzten!« es geschach, daz sie also tanzten vnd vmme giengen: doch berint sie nie regen, hunger noch durst, ir cleider blibent jne gantz vnd suber: aber sie furtent den tantz glich als amechtig vnd halb vn-sinnig oder sinnelose lüte mit singen vnd vmme gen. vnd was einr, der wolt sin swester von dem tantz ziehen vnd zohe sie als vast, das er ir einen arm abe zohe: aber sie blut nit vnd bleib mit den andern an dem tantz. als nu das jar vß was, do kam zu jne der ertzbischoff von Kölle vnd absoluierte sie von dem banne vnd furte sie in die kirchen fur den altare vnd batt gott fur sie. do sturben als balde zwen manne vnd ein frauwe. die andern schlieffen III tag vnd nacht aneinander: etliche bewißten mit zittern vnd bewegunge irs libes die ewigen pin, die sie in dem schlaff entzügt sahen vnd villicht dar kamen.¹

6. Sölichen gesanck der vmme genden tentz, als schamper lieder,² helfen die bösen geist stiften vnd tichten vnd sturen darzu. dar vmme ir kinder, die jn die helle gehorent, die selben gar lichtlich lernen vnd wol behalten, vnd kunnent, als sie bedunckt, sust nütz gelernen noch behalten der dinge, die jne

¹ Vergleiche oben S. 20 und Grimm, Deutsche Sagen I, S. 312.

² Schambære, schamper = Scham erweckend, unsüchtig.

not sint zu irre sele heile, es sy groß oder clein. sie konnent weder das pater noster, noch den glauben, noch sust ander gute gebette, die doch kurtz vnd licht sint, nit gelernen, vnd lernen doch mit gutem willen vnd jn kurtzen ziten lange swere vnkusche schamper lieder. dar an man wol merckt, daz alles ir gemüte stet zu vnkuscheit vnd zu der welt vppikeit, vnd nit zu got oder zu der sele ewigen selikeit. dann hetten sie so vil fiß zu dem guten, sie lerten es ane zwiuel als balde als das böse. sie werden auch jrme meister, dem tufel, zu teil: dann es ist gewöhnlich, wa der mensch hin pfart, das man jne da begrebt. es sint vil menschen, die vil langer tanzlieder vnd vppiger sprüche konnent: aber von den X gebotten vnd den stucken des glauben vnd von andern solichen dingen wißent sie nutzit zu sagen.

7. Item solich tentz zu haben ist tōrlich in zweierlei wise. a) zum ersten, dann die tentz diser werlt fürnd die tentzer in die helleschen tentz, da sie zusammen werden kommen vnd in großem schmerzen vnd in ewigem trüpsale mit jrme meister, dem butzen, tanzten müßen vff koln in flammen, vnd ein cleglichs liedt singen mit bitterem weinen vnd hulen, vnd vaht daz liet also an:

»We vns nu vnd vmmer ewiglich!
 wir haben herzurnt mit vnsern sunden got von hymmelrich.
 we vns, das wir ye geuolgten dem tufel vnd sinen reten
 vnd gunst vnd willen zu den sunden ye geteten!
 we vns, daz wir ye geborn wurden vff dise erden!
 wann wir vber alle maße gepinigt werden.
 we vns, das wir nummer mögen ersterben
 vnd kein herlösunge nummerme herwerben!«

b) Zum andern male, wann sie beraubent des hymmelschen tantz, da die heiligen jn jubel vnd freuden got loben, als man lißt vnd singt von den jungfrowen Christi: »du nerest vnder den liligen, vmme gegeben mit den tentzen der jungfrowen«. Gregorius von einer edeln jungfrowen, zu der die muter gottes kam vnd sprach: »liebes kint, wilt du vmme mynes Kindes willen, dins gesponsen, tentz vermyden vnd mit dinen gespiln nit tanzten oder lichtfertikeit triben, so wil ich dich holn vnd jn kurtzen tagen zu jme an sinen tantz furen«. das töchterlin sprach: »ja gerner«. do hieß es die jungfrowe Maria stete bliben vnd sich bereiten, so wölte sie zu ir kommen, vnd sie sölte vber XXX tag vff die selbe stund sterben. die jungfrowe was gehorsam vnd schlug von ir alle kintlich lichtfertikeit, vnd hilte sich in großem ernst vnd sagt siner eptissin vnd irn eltern, sie würde vff die stund von jne scheiden. als nu der lest tag kam ee sie starbe, do was sie dennoch frisch vnd gesunt vnd empfang die heiligen sacrament, vnd also kam sie an der frorer, vnd legte sich zu bett, vnd nahe by der stund, als sie gesagt hatt von hinnen zu farn, do kam die mutter gotes mit einr großen schar der engel vnd jungfrowen, do sprach das kint zu den, die vmme es stunden, ob sie nit sehen die muter gots vnd die jungfrowen, vnd gab also ir sele in die hende der muter Christi, in den hymmel ewiglich sich mit jr zu freuwen.

II.

Vß dem springenden tantz komen VI schaden. 1. zum ersten: so hat der tufel die sele zu verwinden (überwinden) vnd zu töten nit allein ein swert, besunder als vil manig hubsch person da by ist. Iheronymus [sagt]: die gestalt vnd das antzlit der gezirten frauwen ist ein furig swert. an dem tantz sticht vnd slecht

der tufel die sele mit eim bloßen vßgezogen swert: wan da legt man abe mental vnd schleier. daz swert schnit allenthalben: wann die töchter laßen allenthalben sich sehen vnd beschowen, vornen, hinden, vnden vnd oben. da werden die selt verwundet mit eim wol geschliffen swert, das wol gefegt vnd schon ist: wan da hin kommen gewönlich die allerbest vßbereiten vnd gezierten tochter. die zirlich schmückunge ist des tufels swertfegunge, vnd beschicht mit eim vmmelauff vnd vff vnd nider springen: wan dar durch wirt gemert die schonheit der töchter. die bleichen vnd gelwen werden da röselecht vnd dünckent die gaffer hubsch. 2. zum andern so gebrucht der tufel da nit allein eins strowtüschs oder fackeln, zu entzünden die hertzen der menschen in vnküsheit, besunder eins gantzen bymen (Feim, Haufen) strows: dan ye me tochter vnd knaben da sint, ye me fackeln er hat. dar vmme die müter, die jr töchter zierent vnd zu tantz schmücken, die tünd glich eim, der durre strowerck oder rysach¹ salbt mit öle oder schmaltz, daz es dest baß brynne, vnd das in das fuer würffet. 3. zum dritten gebruchtet da der tufel die allermechtigsten vnd bequemlichsten waffen vnd gezauwe², die er haben mag: also do sint frowen vnd töchter. wan der tufel herwelte jme vß die frowen, zu betriegen den ersten menschen Adam: sie hatt auch vßherwelt der böse prophete Balaam, zu betriegen die kinder von Israel: auch als der tufel den heiligen Jop hertlich quelt an sim libe vnd jme all sin kinder vnd gut name, do ließ er jm sin hußfrowe allein, vnd meint, sie solt jne betrogen han; also tet er auch dem heiligen Thobia: durch die frowen betrog er auch den allersterksten Sampson, den allergutigsten konig Dauid vnd den allerwisesten konig Salomon etc. nu sind sunderlich III stück, durch die der tufel mit den frowen betrugt die manne: als sehen, reden vnd griffen; die III sint alle an dem tantz. da sint ansehung vnd winkung der augen, da sint vnkusche wort vnd geberd vnd gesanck, da sint angriffung der hende vnd des gantzen libes, da von das fuer der vnkuscheit entzündt vnd gemert wirt vnd manigs erbern kint verfellet. 4. zum virden so schonent die tentzer vnd tentzerin keins heiligen tags, wie groß sie sint, die sie doch fyren solten, vnd smeht die heiligen gemeynlich. dann eben als eins einen heiligen swerlich vnert, daz da sundt an der stat, die in sin ere gewiht were, also smeht es jne so es sundt in der zyt, die jme geheilget ist. dar vmme kömpt jne kein heilige zu hilf an jrm tode. als nu all vßerlich arbeit verboten wirt an den viertagen, die yoch sich trifft zu gotlicher ere vnd nutz des nehsten oder sin selbs, so ist wol zu verstand, daz solich arbeit als tantzen, springen etc., die do geschicht zu smacheit gottes vnd der heiligen vnd zu schaden liplich vnd geistlich des nehsten vnd sin selbes mynr zymet oder herleubt ist oder noch mag herleubt werden. dar vmme ist des wol zu spotten, der do bitt fur tentzer vnd tentzerin, die ane rüwe verfar, daz jne got ruwe gebe, die wil sie hie arbeit vnd vnruwe herwelt han, all heilig tag zu smehten. 5. zum funfften so tüend die tentzer vnd tentzerin in etlich wise wider die sacrament der kirchen vnd besunder wider den tauff: wann sie brechen das gelubde, das sie got getan haben in dem tauff, als ir pfetterich³ an ire stat gesprochen hant: »ich widersage dem tufel vnd allem sime gespenste.« in solich gespenste vnd dinst des tufels tretten sie, wann sie an den tantz gen. dar vmme mögent sich ir pfetterich wol fürchten, das sie yt schuldig werden vor got, so sie ir gotten⁴ nit flißlich hermanen solichs zu myden. sie tünd auch wider das sacrament der heiligen wyhung: wann solich tentzerin sint affen der priester. dann als die priesterschaft mit gesang got loben vnd eren, also tunt dise dem tufel. auch wirt

¹ Reisig. ² Werkzeug. ³ Taufseuge, Pathe. ⁴ Pathenkind.

durch jrn gesanck versümt vnd gemynnert der gesang vnd lop gottes: wann die in der vesper vnd in der kirchen solten singen, die sint by dem tantz. sie tünd auch wider das sacrament der e: wann es werden da vil efrowen abgewißt von liebe irs hußwirts, dem sie dar nach gram vnd vngehorsam werden. sie tünd auch wider die firmunge, jn der sie ein zeichen des crutzes an ir stirn empfangen hant vnd gekauft von Christo: daz werffen sie abe vnd nement ein zeichen des tufels, daz ist die gezirde ired heubts, damit sie sich veil bietent, glich als ob sie Christus nit gekauft hette: damit smehen sie got. sie tünd auch wider die penitens, in der sie vereinet waren mit Christo in der vasten. sie tünd wyder das war sacrament des altars, do sie haben gegangen zu dem tisch gotes vnd daz hymmelsch brot empfangen, vnd nu entzunden sie das ertrich gotes mit dem helschen fuer, vnd sint damit glich dem Judas, der mit dem herren aß vnd ine dar nach verriete.

6. zum sechßten ist tanzten totlich vbel getan: wan da beschicht manig sunde. zum ersten in geen, sten vnd geberden des libs. wan da bewegen sie ir fuß vnordenlich mit springen, mit vffhupfen vnd lauffen. sie streckent auch vß ir arme wyt vnd breit vnd ir gezirten hende mit kostbarn brisen¹ vnd fingerlin², mit langen zerhauwen zottechten ermeln vnd mit spitzen engen wißen schühelin, mit der zeugunge³ sie verblenden die hertzen der knaben, als Judith tet dem fursten Olifernes, der gefangen ward in böser begirde, do er sach die hubsche der frowen Judith. sie tünd keinen tritt an dem tantz, er werde gezelt von dem tufel, das er ine furbring an dem jungsten tage. als manchen sprung sie tünd, als manig staffeln springen sie in die helle. zum andern male sundent sie in jrre zierung vnd schmuckunge mit schleiern, gurteln, kostbarn cleidern vnd andern dingen. daran sie funfferley (lies: vierley) sunde tünd. die erst, daz sie selbs da von hoffertig werden vnd die andern versmahen. die ander, daz sie reitzen die hertzen der die sie sehen zu vnkuschen gedencen etc. die dritt, sie machen ir nachburn vnd ir gespilen zu schanden, die sich schemen müßen, daz sie solichs nit haben vnd machen daz sie solichs begern wider jr sele selikeit. die vierde, daz die solichs nit hand clagen daz jren mannen vnd heischen von jne solichs jne auch zu vberkommen. sie steln die frucht etc., sie vberkommen bulen vnd brechen ire, vff daz sie den andern glichen mögen. solicher sünde aller werden die schuldig, die sich zu vil vngewönlich zierent. auch jr ein teil salben vnd schmirn sich mit farwe. die verbergen ir antzitter, die jne got geben hat vnder die farwe, ob sie villicht bleich sint von siechtagen, von vnkuscheit, oder sußt, vnd smehent got jrn schöpfer da mit vnd wellent besser meister sin dan got. man lißt in der konig buch von der bosen frowen Jesabel, die sich zierte als der konig Jehu zu der stat jn reit. aber der konig gab ir den lon. wan als er jnreit, do stunde sie hohe in eim fenster irs sales vnd rette jm etwas smehelichen: do gebot er zweyen edeln, die sturzten sie oben herabe vnder die reisigen, vnd die pferde hertraten sie so gar, daz nütz von ir bleib dann die hirschale vnd die hende. des glichen vnd vil wirß beschicht allen vppigen frowen, die sich also vff schmücken. auch ziernd sie ir heubte mit krentzen, mit cronen, mit guldin schappeln,⁴ mit perlen etc., glich als man tut den pferden, die man verkeuffen wil, vnd den roßen, vff den man turnyern wil: der heubt ziert man mit strußfedern, blumen vnd grunem buchßbaum. sölich zierung ist ein bereitunge, daz der tufel vff vnd jn sie sitzt vnd wider got vicht vff jne vnd vil selen darnider slecht vnd sticht: also sint sie pferde des tufels. auch geben sie einander zu tragen cleinet⁵, fürspenglin⁶, oder

¹ brise = Einfassung, Schnure. ² fingerlin = Ring.

³ Ziehwerk, kreuzweise Riemen und Bänder zum Befestigen der Schuhe.

⁴ schapel = Krans von Blumen, Kopfschmuck. ⁵ Kleinod. ⁶ Spangen am Arm.

schepelin¹: die sint ein zeichen des gesigs, den der tufel durch sie volbracht hat wider Cristum, gottes sun, vnd jme soliche menschen abe gestritten vnd gewonnen hat. solich cleinet hant sie vast lieb vnd laßent sie vngern von jne, zu ein zeichen, das sie williglich vnd gern vnder des tufels baner vnd dinst sint. auch tragen sie hare in löcken von andern toten frowen, daz doch zumal ein getorstig² ding ist von jne, vnd ist wunder, wie sie des nachts dar jnne getorren³ schlaffen, so doch ir keine des tags gern an trüge ein hemd einr toten frowen. das ist ein warezeichen, das jne der tufel solich kunheit gibt zu sime dinste: wan sie machen da mit hörner an die heubter, die sie mit sohnürn herte⁴ vmmebinden.

III.

Wie swer groß stunde tanzten sy, mögen wir mercken vß der rache vnd straffunge der alten vnd nūwen e.⁵ a) wir lesen von dem ersten tantz, den die bücher beschribent, daz dar nach volgt gar ein große rach. wan als der heilig Moises von got dem herren hatt zwo tafeln mit den X gebotten empfangen vnd von dem berg Syna ginge, da hatten die Juden ein kalp gegoßen vß golde, das betten sie an, vnd hatten wol gessen vnd getruncken, vnd machten dar nach ein spil vnd tanzten vmme das kalp.⁶ do wart Moises so zornig, daz er das kalp zerbrach, vnd tot mit sinen gesellen der andern Juden XXXIII tusend Juden vff. ein mal. also solten alle obersten vnd fürweser hindern, wern vnd strafen tanzten, besunder so man ist an dem dinst des herren in der kirchen, oder so man viern⁷ solte. wann solich vnordenlich freude mit tanzten vnd vffhupfen ist gewonlich ein wissagung etlicher bösen zukunfftigen dinge. als wan die merswin in dem mere sich geylen⁸ vnd vber die schiff vffspringen, so wißen die schiff lute wol, daz zuhant dar nach ein groß vngewitter kommet. b) auch da Herodias tantz vor dem tisch Herodias, dar nach zu hant wart Johans teuffer sin heubt abe geslagen in dem kercker etc. dar vmme spricht der Guldmunt: »wo man tantz vnd springt, da ist der tufel.« got hat vns die füß nit dar vmme geben, das wir mit den tufeln springen: dann wo vnd wan man vff hupft, so freuwent sich die tufel. die tentzer vnd tentzerin tragen daz harnasch vnd waffen in den harsch⁹ des tufels, als wan ein fürst sich fürcht daz ein ander mit jme kriegen wil, so gebüt er allen den sinen, daz sie ir harnasch zeugen¹⁰, damit sie vnd er strittent wider die kinder gottes. c) auch als die alten edeln lute, so si nit me vechten mögen, ir wapen vnd harnasch vffgeben den jungen, jren kinden, also tunt auch die alten wibe: die geben ir wapen jrn töchtern vnd schicken sie in die schar vnd here des tufels. sie entzunden das fuer vnd sint glich als die fuchß Sampsonis, den das fuer gebunden was an die swentz vnd in die frucht lieffent vnd verbranten die: also verbrennent die tentzerinne mit dem fuer, daz sie an jren swentzen, an jrme libe vnd gezirde tragen, die frucht guter wercke jn den, die sie töten mit boser begirde. die tentzerin tünd glich als die vnertigen dorffhunde, die lauffen vff vnd nider in dem dorff vnd bellent, aber die edeln hundelin ligen in dem huse stille swigende: also tünd auch die edeln jungfrowen, des ewigen konigs töchter. ein vertige reyende¹¹ hündin kan man mit banden vnd ketten kume da heim beheben: also tut ein frowe, die bose liebe hat: sie ist vnstetig vßweiffig

¹ Kränzlein. ² verwegen. ³ den Muth haben. ⁴ dicht. ⁵ e = Recht, Gesetz, Testament.

⁶ Durch das ganze Mittelalter war die allgemeine Annahme, dass der erste Tanz der um das goldene Kalb gewesen sei. Daher auch dieser dargestellt ist auf dem Titelbild zum Narrenschiff und vielfach von Dichtern und Predigern erwähnt ist.

⁷ feiern. ⁸ sich erlustigen. ⁹ Kriegshaufe, Sohar. ¹⁰ ausrüsten. ¹¹ läufige tansende.

vngedultig vnd vngeruwig vnd mag nit da heim bliben. wan ein swin hirte die swin sameln wil, so macht er eins schryen, so lauffen die andern alle zusammen: also tut der tufel: wann er sin hers wil sameln, so lesset er ein tentzerin singen etc. ein figur in apocalipsi: als sant Jo. sahe, daz ein engel busunte, do sahe er pferde vnd die vff den pferden saßen hatten furige pantzer an, die warnd swefelegt vnd ir heubt als lewen heubter, vß jrme munde ginge daz fuer, rauch vnd swefel. die pferde sint die gezirten frowen vnd tochter, vnd die vff den sitzen sint die, die von jne gefangen werden mit bösem lust: die hant gluendige pantzer der fürigen begirde, der vppikeit vnd verlaßenheit an vnd smackent¹ vbel vor got, als vor vns der swefel. vß der pferde munt get das fuer: daz sint die vnküschen lieder vnd wort, die do reitzent zu vnluuterkeit, vnd der rauch der vppikeit, der do vil übler rücht vor gotes angesicht, dann vor vns kein schelm ye geriechen mocht. dar vmme was ein tentzerin, die an dem tantz entzündet wart mit dem wilden helschen fuer vnd brant glich vß als ein kertze. item ein ander, die hete nit me dan eyn liet hörn singen an dem tantz, dar vmme must sie XVIII tag in dem fegefuer sin. item in welschen landen warn vil frowen, tochter, knaben vnd manne, die tantzten vff einr starcken brücken, vnd do es an dem besten was, do brach die bruck vnder jne vnd vielent alle in daz wasser vnd hertruncken zu fürchten an sele vnd an libe.

IV.

Hie ist zu mercken: tantzen ist in vierley wise totsünde. a) zum ersten so ein geordente geistlich person offentlich tantz, als münch, nunnen vnd pfaffen etc. die tund totsunde von ergernisse wegen. b) zum andern male von der zyt wegen, wann eins tantzt zu messezyt oder zu andern ziten, so man zu andacht in der kirchen by dem dinst gottes sölte sin. c) zum dritten von der stat wegen, so man tantzt in kirchen, jn kirchhöfen oder in andern gewichten steten, do man got vnere herbüt vnd der heiligen stat. d) zum vierden von des endes der wyse² vnd meynunge³ wegen: als von liplichs lustes vnd vnkuscher begirde wegen, oder so man vnzuchtige bübsche vnkusche geberde hat mit griffen, vmmehelsen etc. oder vnzimlichen meynungen zu bosen gelusten, mit vnzuchtigem vffspringen, sich entblößen, dardurch man hermanet wird zu fleischlicher begirde. vnd welche daz wissent von eigener wißheit oder herfarunge, von predigen oder sußt ander vnderwisinge, daz es so sunde ist, vnd dennoch daz nit lassen wöllent vnd haben es willen me zu tunde, die söllent nit zu dem sacrament gen: wan sie tünd damit ein nüwe totsünde vnd machen jne selbs vnd andern luten williclich stricke zu der totsünde mit jrme geschmücke, gesange oder geberde. dann es spricht der wyse: »wer liep hat die sorgfeltikeit, der verdirbt dar jnne, das ist: wer ein vbel ding williclich tut vnd das nit fluhet oder mydet, der tut totsund. ist es aber das ein frow oder tochter etwen selten vnd mit vnwillen sich müscht vnder die tentzerin, so getar⁴ ich nit sprechen, daz sie totlich sünde: ich getar sie auch nit sichern, daz sie nit totlich sünde, wan sie reytzt die timestender vnd zuluger zu böser begirde vnd bewert daz laster mit sterckunge des tantzes vnd tentzerin. doch möcht es wol etwan sin, daz eins entschuldigt würde von totsund, so es tantzt jn sinr einfeltikeit vnd vnschult vnd auch luterkeit der meynunge: daz ist so es nützt⁵ anders da sucht oder meint, dann allein daz es spylt vnd frölichen tantzt, vnd kein vfflugen hat vff kein bößheit oder sünde gegen jme selbs oder andern luten, vnd da von nutzit⁵ weiß ob etwaz bößs von tantzen komen möge.

¹ riechen. ² Endsweckes. ³ Absicht. ⁴ wage. ⁵ nichts.

Der große Satiriker Dr. Sebastian Brant hat bekanntlich ein berühmtes Buch geschrieben, genannt »das Narrenschiffe«, Basel 1494, darin er unter dem Bilde einer Schiffahrt alles Narrenhafte, Verkehrte und Lasterhafte seiner Zeit vorführt. In Kapitel 61 kommt er auch auf den Tanznarren zu reden und, weil er jedenfalls zu seiner Zeit viel leichtfertige Tänze gesehen, spricht er sich stark gegen das Tanzen aus.

Es mag der Urtext von diesem Kapitel nach Zarncke's Ausgabe hier folgen:

Von dantzen.

Ich hielt nah die für narren gantz,
 Die freud vnd lust hant jn dem dantz,
 Vnd louffen vmb als werens toub,¹
 Müd füß zů machen jnn dem stoub.
 Aber so ich gedenck dar by,
 Wie dantz mit sünd entsprungen sy,
 Vnd ich kan mercken vnd betracht,
 Das es der tůfel hat vff bracht
 Do er das gulden kalb erdaht,
 Vnd schůff, das gott wart gantz veracht,
 Noch vil er mit zů wegen bringt.
 Vß dantzen vil vnratte entspringt:
 Do ist hochfart vnd tůpikert
 Vnd für louff der vnlutterkert.²
 Do schleyfft man Venus by der hend,
 Do hatt all erberkert³ eyn end.
 So weys ich gantz vff ertertich
 Keyn schympf,⁴ der sy eym ernst so glich,
 Als das man dantzen hat erdocht,
 Vff kilchweih,⁵ erste meß ouch brocht,
 Do dantzen pfaffen, mynch vnd leyen,
 Die kutt müß sich do hynden reyen;
 Do loufft man vnd wůrfft vmbher⁶ eyn,
 Das man hoch sieht die bloßsen beyn;
 Ich will der ander schand geschwigen.
 Der dantz schmeckt bas dann essen fygen;⁷
 Wann Kůntz mit Mátzen dantzen mag,
 Inn hungert nit eyn gantzen dag,
 So werden sie des kouffes eyns,⁸
 Wie man eyn bock geb vmb eyn geiß.
 Soll das eyn kurzwil syn genant,
 So hab ich narrheyt vil erkant.
 Vil wartten vff den dantz lang zytt,
 Die doch der dantz ersettigt nit.

¹ tobend. ² Vorsichgehen oder Vorläufer der Unlauterkeit. ³ Ehrbarkeit.

⁴ Scherz. Ich wüsste auf Erden keinen Scherz, der einem Ernst so gleich wäre als der Tanz. ⁵ Kirchweih. ⁶ Umherwerfen der Tänserin.

⁷ Tansen schmeckt manchem besser als Feigen essen.

⁸ Des Kaufs einig, werden sie ein Paar, wie man Bock und Geiß zusammenthut.

Die Überschrift zu dem über Kapitel 61 stehenden Holzschnitte lautet:

»Das best am dantsen ist, das man
Nit yemerdar düt für sich gan
Vnd ouch by zyt vmb keren kan.«

Auf dem Holzschnitte sieht man das auf einer Säule stehende goldne Kalb, umtanzt von einer Schar Narren und Närrinnen. Der letzte scheint ein Mönch zu sein, der seine Dame unschicklich hoch emporwirft.

Über die unzüchtige Tanzmanier im 15. Jahrhundert hören wir um 1480 den Sittenprediger Dr. Joh. Geiler von Kaisersberg († 1510 zu Straßburg) also eifern: »Als Herodes einst ein köstliches Gastmahl gab, ließ er das Metzlein Herodias vor sich rufen, die mußte zu seiner Ergötzlichkeit tanzen. Das war nicht des Tanzens, wie man hier (in Süddeutschland) pflegt, wo man durcheinander läuft, als sey man unsinnig, und die Männer die Weiber aufschwenken, dass man sieht, was weiß ich, wohin; sondern als man in welschen Landen tanzet, da nur ihrer zwei zusammentanzen, wobei es gar züchtig zugeht. Aber mit unserm Tanze geht man nur um, wie mit einem Gaukelwerke. Da heißt es: das ist ein köstlich Ding, dass man Einer den Vortanz giebt. Der ihr den giebt, dem giebt sie ein Kränzlein; des rühmt er sich und spricht: es war 20 Gulden werth. Mit solchem Gaukelwerk geht man um!«¹

In seinen lateinischen Predigten über das Narrenschiff (1498) spricht er über die Gefahr des Tanzens. »Es kommt unser schlauester Feind (der Teufel) über die elenden Menschen durch des Tanzens Kampf.«² Als tadelnswerth beim Tanz, wodurch der Teufel über uns komme, führt er an: das Umarmen (amplexari), das Küssen (osculari), den schöfferdantz (Schäffertanz); ferner durch »schändliche Gesänge, dies pflegt bei denen zugeschehen, welche wir Deutsche Heigerleiß nennen oder ein scheibenförmig (rundes) Tänzlein, dabei Eine vorsingt und die Andern folgen.«³ Über die Unsitte des Entblößens beim Tanz spricht er in starken Worten: »Aber auch ganz schandbar werden sie (die Tänzerinnen) bis zu den Schamtheilen durch die Heftigkeit und Gewalt der Umdrehung entblößt, so dass dasjenige fast offenbar wird, was Gott und die Natur in das Verborgene gesetzt haben.«⁴

Auf die Tanzlust bezieht sich folgende Stelle in Kaisersbergs Postille, Straßburg 1522, S. 73. Nachdem er über Einführung und Werth des Tischgebetes gesprochen, fährt er fort: »Und was ist denn euer Laiengratias? Wohlan! das ist »Pfeif auf! mit der Trommel bumberlybum, bumberlybum!« Es ist ein gemeines Sprichwort: Vor Essens und mit nüchternem Bauche ist kein Tanz, aber nach dem Imbiss. Das ist euer Laiengratias!«

Wieder an anderer Stelle seiner Predigten (Abdruck im Schaltjahr Seite 544) zürnt Geiler von Kaisersberg über Gemeinheit beim Tanz wie folgt: »Es werden vil gefunden, die tanzen also bübischer weis mit Werken und Geberden, dass nicht genugsam von ihrer Üppigkeit zu sagen ist. Man treibt zu

¹ Brosamlin Dr. Kaiserspergs, nachgeschrieben vom Frater Paulin. Straßburg 1517. S. 53.

² Invadit astutissimus noster hostis miseris homines per choreae bellum.

³ Item in cantibus turpibus; hoc in his fieri solet, quae nos Theutones appellamus heggerleyß, vel »ein scheiblecht tentalin«, ubi una praecinente aliae subsequuntur.

⁴ Sed et turpissime etiam usque ad pudenda propter vehementiam et impetum circuitionis denudantur: ut ea fere pateant quae Deus et natura in obstrusiora reposuerunt.

unsern Zeiten solche unziemliche Üppigkeit unter dem Tanzen, das vor nie ersehen noch erhört ist worden. Desgleichen bringt man soviel Tänze auf die Bahn, die vor nie in Brauch sein gewesen, dass sich nicht genug darob zu verwundern ist. Als da ist: der Schäfertanz, der Bauertanz, der welsch Tanz, der Edelleute-Tanz, der Studententanz, Keßlertanz, Bettlertanz und in Summa, wenn ich sie alle wollte erzählen, hätt ich wohl eine ganze Woche genug zu schaffen.

»Darnach findt man Klötze, die tanzen also säuisch und unflätig, dass sie die Weiber und Jungfrauen dermaßen herumschwenken und in die Höhe werfen, dass man ihnen hinten und vornen hinaufsiehet bis in die Weich . . . und haben es bisweilen die Jungfrauen (so anders solche noch Jungfrauen zu nennen sein) fast gern, wenn man sie also schwenket, dass man ihnen ich weiß nicht wohin sieht. Pfui! der großen Schand und Unzucht, dass du dies Ort muthwilligerweis entblößest, das doch Gott und die Natur will verborgen haben. O Schand über Schand! wie gar bist du in die Welt geschlossen in Junge und Alte! Fürwahr, wo die Welt sich nicht bessern wird und dem üppigen Leben abstehen, so wird es gewisslich Gott der Herr strafen, wie er denen zu Sodom und Gomorra gethan, die er allein um ihr Üppigkeit und Unkeuschheit halber mit Schwefel und Pech gestraft hat.

»Noch hätt ich schier den Tanz vergessen, nämlich den Reihentanz, da werden auch nit minder Unzucht und Schande begangen, als in den andern, von wegen der schändlichen und schandbaren Hurenlieder, so darein gesungen werden, damit man das weiblich Geschlecht zur Geilheit anreizet.«

Der alte Barfüßer-Mönch J. Pauli schrieb: »Es soll kein frommer Mann seine Fraw noch sein Tochter zum Danz gehen lassen. Du bist sicher, dass sie dir nicht als gut wider haimb kombt, als sie dar ist gangen. Sie begehren oder werden begehrt vnd haben jhre Händ inn einer vnreinen Hand.«¹

Ein anderer Prediger meinte: »Nirgends geht Weibern und Mädchen so gewöhnlich etwas verloren, das sie nicht verlieren sollten, als auf dem Tanzplatze.«²

Der Philosoph Cornelius Agrippa von Nettesheim (1482—1535) sagt in seinem lateinischen Buche »De vanitate scientiarum« (1526) über den damaligen unsittlichen Tanz: »Man tanzt mit unehrbaren Gebärden und ungeheuerem Fußgestampf, nach lasciven Weisen. Bei buhlerischen Umarmungen, legt man unzüchtige Hände an Mädchen und Matronen; sie küssend und Lasterhaftigkeit für Scherz ausgehend, schreitet man sogar dazu, schamlos das zu entblößen, was die Natur verbirgt und die Sittsamkeit verhüllet.« Gewiss sind in dieser Schilderung eines so aufgeklärten Mannes keine Übertreibungen.³

Wenden wir uns nun zu den protestantischen Theologen, so widersetzen sich gar viele dem Tanze und erklären denselben schlechterdings für unzulässig und sündlich. Nur wenigen Theologen des 16. Jahrhunderts gilt bestenfalls der Tanz

¹ Citirt und zu seiner eigenen Ansicht gemacht von dem kaiserlichen Rechtslehrer Christoph Besold, Thesaurus practicus. S. 210: Vom Danzen.

² »Saepe-ibi Matrona diu servatum decus perdit. Saepe infelix Virguncula dedit, quod melius ignorasset.« R. Loricii Instit. Princip. 206.

³ Auch französische Schriftsteller schelten das Tanzen. Wilhelm von Lyon schrieb: »Der Tanz ist ein Cirkel, dessen Mittelpunkt der Teufel ist, der alle Mädchen und Weiber an seiner linken Hand zum Zeichen der Bosheit führt.« (Speideli Specul. Jurid. Polit. 244). Ein anderer Franzose L. Vives schreibt in seinem Buche »Le femme chrétienne« S. 34: »der Tanz ist der Gipfel aller Laster«. Ebenso nennt Lambert Danäus in seinem Traité des Tanzes S. 37 den Tanz »einen Inbegriff aller Gattungen von Giften, die der Teufel durcheinander gemischt habe, um die Herzen mit schändlichen Lüsten zu entsünden.«

als eine res media d. h. für eine Sache, die man thun oder lassen kann, ohne Sünde. Sie meinten aber dennoch, er sei zu entbehren, und löblich sei, nicht zu tanzen.

Der Schweizer Reformator Calvin hielt das Tanzen für ein Merkmal leichtfertiger Gesinnung und verführter Geilheit (seine Erklärung zu Matthäus 14). Die Sittenverderbnis beim Tanz musste damals groß sein, dass dieser sonst vorurtheilslose Mann sich zur Abneigung und Aburtheilung des Tanzes, auch des unschuldigsten fortreißen ließ. Darum mussten die Calvinisten, besonders in Genf, lange Zeit dem Tanze gänzlich entsagen.

Weniger streng spricht der deutsche Reformator Luther sich über das Tanzen aus. In seiner Kirchenpostille (Dominica II post Epiphaniam fol. 207) bei Erklärung des Textes von der Hochzeit zu Kana schreibt er: »Man fraget ob das Tantz, von welchem viel Böses herzukommen scheint, unter die Sünden zu rechnen sei? Ob es bey den Jüden üblich gewesen, weiß ich nicht. Weil es aber bey uns, gleich wie Gäste einladen, sich gebührend mit Kleidern zu schmücken, essen, trincken vnd frölich seyn, Land-sittlich (Landessitte) vnd gebräuchlich ist, weiß ich es nicht zu verdammen, wenn es nur nicht übermäßig, unzüchtig vnd zu viel geschiehet. Dass aber Sünden vnd Laster dabey vorgehen, ist nicht der Tantz, sondern den unordentlichen Begierden der Tantzenden zuzuschreiben: Sintemalen auch wol über Tische vnd in der Kirchen dergleichen geschehen kan. Gleichwie es nicht des Essens vnd Trinckens Schuld ist, dass etliche zu Sewen darüber werden; wo es aber züchtig dabey zugehet, lasse ich der Hochzeit ihr Recht und Brauch. Vnd tantze immerhin, der Glaube vnd die Liebe lassen sich nicht austantz, so du keusch vnd mäßig dabey bist. — Die Kinder tantzen ohne Sünde; das thue du auch, auch tantze als ein Kind, so wird dir der Tantz nicht schaden. So nun Tantz an ihm (sich) selber Sünde wäre, so müste mans ja den jungen Kindern auch verbieten.«

An anderer Stelle¹ in seinen Schriften sagt Luther: »Weil Tantz auch der Welt Brauch ist, des jungen Voleks, so es züchtig, ohne schandbare Worte oder Gebärde, nur zur Freude geschicht, ist nicht zu verdammen; denn ein Christ lässt der Welt ihr Recht, dass nicht die hoffärtigen Heiligen sobald Sünde daraus machen, wann man es nur nicht in Missbrauch bringet.«

An dritter Stelle² äußert sich Luther: »Man solle Tanzes halber Niemandes Gewissen beschwären, verstricken und verdammen, so es zu Freuden und Ehren der Hochzeit, item Zucht ohn schampere (unzüchtige) Weise, Worte und Geberden beschicht und kein Überfluss, Unmaß, Missbrauch, noch sewisch Wesen im Tanzen geübt wird.«

Ähnlich spricht Luther an vierter Stelle³ über den Hochzeitstanz billigend sich aus: »Es ist keine Sünde, dass ein junger Geselle oder Jungfrau nach einer Braut oder Bräutigam dencket, es werden desswegen vornemlich Wolleben angestellet, da fromme ehrliche Leute zusammen kommen, vnd mit einander essen vnd trincken. Ja man richtet darum Tantz an, welche mit nichten zu verdammen seyn, wenn es fein züchtig, sittsam und ehrlich dabey zugehet.«

Noch an fünfter Stelle⁴ sagt der Reformator: »Dass man eine Braut zierlich schmücket, isset, trincket — gehet wohl hin. Auch dass man schön tantzet, man muss darüber kein Gewissen machen, wo man nur dabey von guter Zucht und Scham nicht abweicht.«

¹ Luthers Werke, Jenaer Ausgabe, Tom. IV, fol. 133.

² Luthers Werke IV, 556.

³ Luthers Werke V, 671. 331.

⁴ Erklärung zu Genesis Kap. 24. Tom. IV, 256.

Auch folgender lateinische Ausspruch wird Luther zugeschrieben: »Choreae sunt institutae et concessae, ut civilitas discatur in frequentia etc.«

Caspar Gruner's Traktat »Ein Ratschlag wider die gotlosen Tentz« (1525) ist eine Predigt über Markus 6 (Enthauptung Johannis und Tanz der Tochter des Herodes). Der Verf. sucht darin aus biblischen Beispielen und Erfahrungen des alltäglichen Lebens die schrecklichen Folgen des gottlosen Tanses nachzuweisen und bittet und ermahnt (verbieten will er nicht, weil er nicht könne), dass man sich vor gottlosen Tänzen hüten solle. Unter anderem kommt er auf die Hochzeits-tänze zu reden und sagt: »Man siht wol, wie es in die gewonhait kummen ist. Sölt man Hochzeyt haben vnd solt nicht ein tantz da sein, so maint man, es wer vnrecht. So doch vil mer denselben tag, da zway zusamen in die Ee treten, hertzlich gebet gegen Got von nötten wer . . . Ich besorg, es werdt auch wenig außgericht mit tanzten vnd hupffen auff den hochzeyten, wie yederman wol weyß, was für schandt, spot vnd laester, für böse gedanken, hurerey vnd ebruch, für zorn vnd haß, für stechen, hawen vnd würgen oft darauß entstehet; darumb warne ich, wer sich warnen lassen wil.« Nachdem Gruner den Tanz der Mirjam am rothen Meer und des David vor der Bundeslade als unverwerflich hingestellt hat, fährt er fort: »Darauß mag wol ein Christenhertz erkennen: welche tentz frucht bringen, oder welche schaden geben; dann welcher tantz nicht zu lob vnd herligkait Gottes gericht ist, mit lobgesengen gottes, zu eeren seinen heiligen namen, der ist vnd wirdt streflich für Got, er gleyß für der welt, wie fein er wolt.«

Der berühmte evangelische Prediger Cyriakus Spangenberg (geb. 1528 zu Eisleben, gest. 1604 zu Straßburg) hat in seinem »Ehespiegel« oder LXX Brautpredigten (Straßburg 1570, S. 285) eine umständliche Abhandlung vom Tanze seiner Zeit geliefert, besser als mancher Tanzmeister es hätte thun können. Zugleich haben wir darin das ruhige, unbefangene Urtheil eines Seelsorgers. Wir geben daraus die für Sittenkunde wichtigen Stellen hier wieder: »Wie wol ich nicht willens bin, das tanzten jetziger Welt zu vertheidigen, so kann ich mir doch auch die Beschreibung des Tantes, die Agrippa († 1535) und etliche andere setzen, nicht gar gefallen lassen, da sie sagen: Tantzten ist nichts anders denn eine Bewegung zur Geylheit, ein Spiel das allen Frommen übel ansteht, vom lebendigen Teuffel, Gott zur Schmach, erfunden. Wol mag dieses mit Wahrheit gesagt werden von den meisten dieser Welt, die nicht viel besser sind, aber doch sollen in gemeynen nicht alle Tántze also verdampt werden. Denn wenn man sich recht in die Sache schicken wolt, so dörfte ich sagen: Tantzten ist eyn Freude und Kurzweil eines ordentlichen Reyens, von Gott seinem Volke erlaubet und vergönnet zu seiner Zeit. Darumb muss man nicht sagen, dass alle Tántz vom Teuffel herkommen, wie in der alten Papistischen Postille steht: Es sei ein sonderlicher Teuffel »Schickt den Tantz« (Schicketanz) genannt, der alle Tántze anrichtet, — das ist zu viel gesagt.

»Gott kann wohl leyden, dass alle junge Leut tanzten, springen und fröhlich sind; aber das wüste umlaufen, unzüchtige drehen, greiffen und maullecken gefällt ihm gar nicht, ist Sünde, ist Unrecht. Ists nun bräuchlich gewesen auf der Jüden Wirthschaft zu tanzten, so haben sie freylich zu Cana auch getantz und hats der Herr Christus nicht gewehret; denn er ist nicht ein solcher Starrkopf, der etwas sonderliches haben wolte, sondern hat ihm (sich's) lassen gefallen, was zum Ehren ländlich und bräuchlich war. Er kann von seinen Christen wohl einen guten Mut leyden, in ehrlichen Sachen. Er ist fröhlich gewesen mit den Fröhlichen und hat ihm gefallen lassen, was zum Ehren geschieht. Dieses nun besser zu verstehen,

wollen wir unterschiedlich vom Tantzten sagen, wann es Sünde sey oder nicht. In der heiligen Schrift findet man viererlei Tänze:

1. Ein Geistlichen Tanz.
2. Ein Götzen-Tanz.
3. Ein Burgerlichen Tanz.
4. Ein Buben-Tanz.

»Erstlich ein geistlicher Tanz, welchen fromme heilige Leute bey dem wahren Gottesdienste Gott zu Lob und Dank gethan, durch den heyligen Geist getrieben. Also lesen wir von Mirjam, Moses Schwester, da Pharao mit seinem Heer im rothen Meer ersoffen war, da nahm sie eine Pauken in ihre Hand und alle Weiber folgten ihr nach hinaus mit Pauken am Reyen und Mirjam sang ihnen für: Lasset uns dem Herrn singen, denn er hat eine herrliche That gethan, Mann und Ross hat er in das Meer gestürzt! Das war recht gottseliger geistlicher Tanz; vielleicht haben auch die Männer in ihrer Ordnung für Freuden Gott zu Lobe getanzt u. s. w. Ebenso der Tanz zu Silo. Davids Tanz bey dem Empfang der Bundeslade. . . .

»Der dritte Tanz heysset ein burgerlicher Tanz, und geschieht alsdann, wo Mann und Frawen, junge Gesellen und Jungfrawen öffentlich zusammen kommen zu rechter Zeit in Züchten und Ehren, mit Wissen und Erlaubniss der Oberkeit und ihrer Eltern; als auf Hochzeiten und ehrlichen Gesellschaften, bey der Wiederkunft eines Landsherrn u. s. w. Solche Tänze sind nicht wider Gott, wenn sie recht und ehrlich gehalten werden. Als David den Riesen Goliath erschlagen hatt, da giengen die Weiber dem König Saul entgegen mit Gesang und Reyen, mit Pauken, mit Freuden und Geygen. Das war ein burgerlicher Tanz des Volks Gottes, von wegen des Siegs. Auch zu Christi Zeiten ist Pfeiffen und Tanzen im Brauch gewesen, da er saget Math. XI: Wir haben euch gepffiffen, und ihr habt nicht getanzt. . . .

»Unsere Vorfahren haben solche öffentliche Tänze auch darum gehalten, damit ihre Kinder von den Nachbauern mochten gesehen werden, Ehestiftungen fürzunehmen. Derhalb in Meissen und anderswo, jährlich zu gewissen Tagen, jetzt auf diesem, dann auf dem andern Dorfe durch der Oberkeit Verordnungen die »Lobetänze« gehalten werden.

»Und solche ehrliche burgerliche Tänze könnte man wol halten, wo nur allen die Oberkeit ein ernstes Einsehen mit haben wollt, und sagen wie an anderen Orten geschieht: Wollt ihr tanzen, so sollt ihr züchtig und eins seyn; so aber Jemand Unzucht und Hader anrichten will, den wird man in den Thurm stecken. Dann sonst mengen sich viel unnützer Buben ein, die keine Ordnung halten wollen. Einer will sein Wehre nicht ablegen, spricht: er sey Hofgesinde; der ander will das Drehen nicht lassen, spricht: er sey frembd. . . .

»Darum sage ich: Tanzen ist an ihm selbst keyn Sünde, wenn man sein recht braucht; was aber der Mangel sey, dass wenig Leute ohne Sünde tanzen, wollen wir weiter nun hören.

»Der vierte Tanz, davon man in Schriften findet, mag ein Buben-Tanz heysen, und ich wollt nicht fehlen, wenn ich ihn auch einen Huren-Tanz nennete. Und ist dieser Bubentanz nichts anders, dann da man auf nichts anders zusammen kompt, dann Fleisches Kützel und Muthwill zu büßen. Wie dann gemeinlich geschieht an denen Tänzen, welche junge Gesellen und Jungfrawen ohne der Oberkeit und der Eltern Erlaubniß halten.

»Item an den Abend-Tänzen, da man nichts ehrliches sucht, sondern nichts thut als unzüchtig tanzen, springen, drehen, greiffen u. s. w. An solchen

Tänzen verleuret manch Weib ihre Ehre und gut Gerücht. Maniche Jungfraw lernet alda, das ihr besser wäre, sie hätte es nie erfahren. Summa, es geschieht da nichts ehrlichs, nichts götlichs.

»Wer solche Tänze billigt, ist ein Bube, und wer sie vertheidigt, ist ein Schalk... Denn was ist da anders, dann ein wildes, ungehewr viechisches rennen, lauffen und durch einander zwirbeln, da siehet man ein solch unzüchtig auffwerfen und entblößen der Mägdlein, daz einer schwöret, es hätten die Unfäter, die solchen Reyen führen, aller Zucht und Ehre vergessen, wären taub und unsinnig und tanzten St. Veitstanz und ist in der That auch nit vil anders.

»Nun seind gemeiniglich jetzt alle Tänze also geartet, gar wenig ausgenommen, daz ich warlich auch andere Tänze, die bald nach geschehener Malzeit auf den Wirthschaften gehalten werden, nicht viel zu loben finde; denn das junge volk ist gar vom Teufel besessen, dass sie keine Zucht, Ehre noch Tugend mehr lieben; die jungen Gesellen meynen, wenn sie nicht ihre Fechtel oder Degen neben dem Tanz an der Seyten tragen, sich ungepärtig genug stellen, hoch springen, schreyen und wüten und drehen sollten, sie hätten nicht recht getanzt. Ich schweige der unzüchtigen Red und Gebärde, so die Esel am Tanz treiben. Und da ein frommes Kindt daran eyn Abschewen hat, und sich mit solchen groben unflätigen Teufelsköpfen zu tanzen beschwäret, dürfen sie ehrlicher Leute kinder ins Angesicht schlagen, und groß pochen und dröwen fürgeben.

»Darnach ist auch ein Umstand und Vergessenheit, wann man zum Tanzhauß gehet und über den Markt für der Kirche überziehen muss, darinnen man bisweilen dazumal den Catechismum mit den Knaben und Kindern übet, daz man da keynen Unterscheid hält, da die Spielleute selbst sollten so bedächtigt sein, und der Bräutigam und Werber auch ihnen solches ernstlich befehlen, dass sie alda mit Trummeln und Pfeiffen stille und innehielten, bis sie für der Kirchen über wären, damit das Singen und Gottesdienst mit solchem Getümmel und Gestürme nicht gehindert werde.

»Und hat Gott auch zwar bisweilen solche leichtfertige Tänze gräwlich gestraffet: Denn umb 1277 haben etlich vil Leut zu Utrecht auf einer Brucken über der Maaße einen leichtfertigen Tanz gehalten und viel Üppigkeit getrieben, da ist letzlich die Brucken gebrochen und ob 200 Menschen ersoffen.

»Anno 1352 hat Johann von Miltiz, Bischoff zue Naumburg und Zeitz, an St. Johannis des Täufers oder des Evangelisten Tage etliche Frawen und Jungfrawen vom Adel zu sich geladen, mit denselbigem einen Tanz gehalten, und etwan mehr Leichtfertigkeit geübt, denn einer solchen Person wohl anstehet, ist derhalben am Reyen zwischen zweyen Weibern, mit denen er zugleich getanzt, umbgefallen und plötzlich gestorben.«

Spangenberg kommt S. 293 ff. nochmals auf die Abendtänze und Nachtessen bei den Hochzeiten zurück und bringt noch folgende charakteristische Schilderungen:

»Wenn man sich am Reyen und Tanzen wol müde gelauffen, gejaget, gedrehet und gerennet hat, so findet man sich alsdann eben wieder spat genugsam zu Tische und hält das Nachtmahl. Da gehet es also vil wüster, unmäßiger und unzüchtiger zu, als vil der Abend unschamhaftiger und trunkener ist, denn der Morgen; da isset mancher und trinket ohne Hunger und Durst zu ungelegener Zeit, wäre besser, er schlieffe dafür und ist diese Abendmalzeit schädlich, beyde, dem Bräutigam und den Gästen. Ist das auch ein schändlicher Mißbrauch, dass auff demselbigem Abend Jungfrawen und Gesellen zusammen unter einander gemengt gesetzt werden, weil aber das Gesellige sich gemeiniglich voll gesoffen, und

toll gelaufen hat, ist wol zu erachten, was grob, unfätig und unverschampt sie pflegen zu seyn, mit Worten und Gepärden, und ist dahin kommen, dass auch unter den Jungfrauen ihr vil selbst unhypoch genugsam seyn können, mit Worten, und den Scherz am meysten treiben und fördern, dass es auch bisweilen an einem andern ort (will nit sagen wo) zu vil were, dass stehet jetzt zumal übel.

»Denn was geschiehet auf den Abendmalzeiten, wenn man den ganzen Tag gesoffen hat, anders, dann dass eyner schlaft über Tische, der ander zerbricht Gläser, der dritte schreit und singet, der vierte hadert und zankt, der fünfte beweint das Trunken-Elend, der sechst giebt fechten und springen für, der siebente wil aus der Kunst disputiren, und ist ein solches Leben durcheinander, dass man nicht weiss, wer Koch oder Keller ist. Und da auch gleich die Knaben aus der Schule kommen mit ihrer Musica, ein gutes Stücklein zu singen, und die Leute fröhlich zu machen, haben sie kein Gehör, werden bisweilen wohl übel abgeweiset und darzu übel geschlagen. Also hat Bachus das tolle Regiment zu Abends alleine, wenn man ihm den Tag zuvor gedienet hat, daran ist ja nicht viel zu loben.

»Als bald nun die Abendmalzeit geschehen ist, so muss es von neuem wieder gehupfet und gesprungen seyn. Behüte Gott alle frommen Gesellen für solohen Jungfrauen, die da Lust zu Abendtänzen haben, und sich da gerne umbdrehen, unzüchtig küssen und begreifen lassen, es muss freylich nichts guts an ihnen seyn, da reizet nur eins das ander zur Unzucht, und fiddern dem Teuffel seine Bölze.

»Wenn man sich abermal müde getanzt, so hebet man an etlichen Orten an, Freuden-Fewer zu machen und Fasse zu brennen, möcht aber lieber unterlassen werden von den trunkenen Leuten. Werden bisweilen auf den Abend zum Wirtschaften Sing-Tänze gehalten, da beyde Mann und Weib, jung und alt zusammentreten und einen Reyen führen, Cirkelweise, ist nicht verdamlich, dafern man unzüchtige Lieder davon ließe, aber jetziger Zeit lasset man sich bedunken, wer die allgerarstigsten, unverschamptesten, lausigsten Possen kan am Reihen fürsingen, und es auf das aller unzüchtigste machen, der sey der beste und fröhlichste gewesen. Bleiben unfätige Säwe und des Teuffels Furlauff in allerley unzüchtigen Worten, Gesängen, Reimen und Rätsheln.

»So ist auch an etlichen Orten Brauch, dass man nach vollbrachter Freude Braut und Bräutigam zu Bette bringet, da ist ohn noth, dass man mit Trommeln und Pfeiffen groß Wesen mache und alle Vollzapfen mitlauffen und ihren Unlust mit treiben. Ja wenn nun die guten jungen Leute einmal also aus dem Gewühl in die Ruhe kommen, so findet man solch unbändige Leute, welche rottenweise vor die Kammer ziehen, daselbst wüste und grobe Lieder singen, bisweilen gar die Kammer aufbrechen, sie wieder aufheben und zum Trunk mit Gewalt führen; das sind nit Menschen, sondern Teuffel.

»Da seind dann auch etliche, die laufen mit der Trummel die ganze Nacht umb durch alle straßen und gassen und machen mit ihrem geschrey eine ganze statt oder flecken unruwig, und wenn sie auf dem Markt Buden, Tische, Bänke und alles umbgestoßen haben, Wagen, Karren in Bach gefürt, zerlegt und umgestürzt, verführet oder zerbrochen haben, und in den Häusern über den Kachelofen gestiegen, herabgefallen, Tische, Thür, Fenster und Bänke zerschlagen, und nichts dann schaden gethon, und bis an hellen Morgen geschwermet und wie der lebendige Teuffel sich gehalten haben, rühmen sie solches gar meisterlich und wollen noch gar herrlich darumb gelobet seyn. — Pfy! der heillosen groben Unfläter, wäre nit Wunder, dass sie die Erde verschlünge, ist auch unmöglich, dass sie solten selig werden, sie müssten denn ernste Buße thun.«

Melchior Ambach, Prediger zu Frankfurt a/M., weiß in seinem Traktat: »Von Tantzten, Vrtheil Auß Heiliger Schrift vnnd den alten Christlichen Lerern gestellt« (Frankfurt a/M. 1545) viel auf den Tanz zu schelten und erklärt ihn für Sünde.

»Lieber, was ist doch Tantzten anders, denn eine begebung zur geilheit, gefallens des lasters, bewegung zur vnkeuschheit, vnd ein spiel, das allen frommen vbel ansteht. Wie oft hat ein frommes Weib (spricht Franciscus Petrarcha) jr lang behalten ehr am Tantz verloren! Die Jungfraw erlernet, das ihr besser, sie hats nie erfahren. Wie vieler guter leumbden vnd scham ist am Tantz vmbkommen! Wie viel gehn vom Tantz vnzüchtiger vnd wanckelmüttiger, aber keiner keuscher! Durch Tantzten ist scham vnnd keuschheit oftmals bestritten, gestürmt vnd gestürzt worden. Vnd wer kan alles vbel, das augen vnd ohren bey dem Tantz schöpfen, vnzüchtig gesprech vnd greiffen, mit sich bringen, erzielen? Leichtfertige, Hurische geberden vbet man nach süffem seitenspiel vnd vnkeuschen Liedern; da begreiffet man frawen vnd Jungfrawen mit vnkeuschen henden, man küsst einander mit Hürischem vmbfahen, vnnd die glieder, welche die natur verborgen vnd scham bedeckt hat, entblößt oftmals geilheit, vnd vnder dem Mantel einer kurzweil vnd spieles wird schand vnnd Laster bedeckt. Wo geschicht mehr vbermuts, trutzes, mordes, verachtung anderer, erhebung vnd fürtragen sein selbst, denn eben am Tantz? Wie kan nun dieses ein guter Baum sein, der solche schendliche, ergerliche, ehrlose vnd Hellische frucht tregt? Zeige mir aber ein Welttantz je beschehen, der nit diese fruchte zum theil oder alle mit sich bringe! So nie kein gute frucht aus der Welt tantz entsprungen ist, sondern alleweg böses erwächset, kann je der Baum nicht gut sein, vnd derhalben auch nit auß Gott. Ja tantzten ist eigentlich ein vbung, nit vom Himmel kommen, sondern von dem leidigen teuffel, Gott zur schmach erfunden.« An anderer Stelle heißt es: »Man betrachte doch das Tummeln, die Herumschweifung, das Auswerfen der Beine, das Hintersichhüpfen, das Hintersichlaufen darnach Vorsichlaufen, sich in die Luft schwingen, sich wie ein Rad umdrehen, die Erde mit den Füßen klopfen, wie ein getriebener Topf (Kreisel) herumhaspeln und wirbeln. . . Für den verfluchten Tenzen kann kein Pfarrherr den Katechismus handeln und lehren; der Tanz hat mehr Platz als Gotteswort.«

Der eifernde Pfarrherr zu Schellenwalde, Florian Daule von Fürstenberg in seinem 1567 gedruckten »Tantzteuffel d. i. wider den leichtfertigen, unverschämpten Welttanz vnd sonderlich wider die Gottes Zucht vnd ehrvergessenen Nachttänze« sagt unter anderm von den Tanzenden bei Nacht-Tänzen, dass sie dabei »oftt durcheinander unordentlich gehen und lauffen wie die bisenden Küh sich werffen und verdrehen, welches man jetzt verködern heißt. So geschiehet nun solch schendlich, unverschämt schwingen, werfen, verdrehen und verködern, von den Tantzteuffeln, so geschwinde, auch in aller Höhe, wie der bauer den flegel schwinget, dass bißweilen den Jungfrauen, Dirnen und Mägden die Kleider biß über den Kopf fliegen. . . Welche Jungfraw, Magd und Dirne am meisten am Tanze herum gefüret, geschwungen, gedrehet und beschawet wird, die ist die fürnembste und beste und rühmen und sagen die Mütterlein selber: Es ist ein be drang vmb meine Tochter am Tantz, jedermann will mit jr tantzten, sie hat heut am Tantz guten Markt gehabt. Auch sticht der Narr unsere jungen und alten Wittwen, die treibens ja so körbisch, wilde und unfletig, als die jungen Mägdelein, seind bey den Nachttenzen sowol die ersten als die letzten.«

Im 17. Jahrhundert wurde immer wieder von Theologen gegen das Tanzen gepredigt und geschrieben. Zunächst in der alten rohen Weise von J. L. Hart-

mann in seinem *Tanzteufel 1677*, wo es unter anderm heißt: »Tanzen ist eine unflätige Bewegung und ein schändliches Schauspiel, wodurch man geärgert wird. Tanzen ist Sünde. Tanzen ist eine Bewegung des Gefallens, ein Spiel, das allen Frommen übel steht. Tanzen ist eine Übung, nicht vom Himmel kommen, sondern von dem leidigen Teufel, Gott zur Schmach erfunden. Tanzen ist ein Haufen Unreinigkeit. Tanzen ist ein fauler Baum. Tanzen ist ein leichtfertiger Schimpf, Bosheit und eitel Finsternis. Tanzen ist eine besondere böse Lust. Tanzen ist ein Unmaß, ärgerlicher, ehrloser, schändlicher und muthwilliger Missbrauch. Tanzen ist ein satanischer Aufzug, ist ein Teufelswerk.«

So ähnlich wird fortgeschimpft in dem Buche von Wiegeleb: »Was vom Tante zu halten sey.« Halle 1697.

Nicht weltfreundlich, sondern pietistisch angehaucht ist die Schrift von August Hermann Francke (Pastor zu Glaucha, Vorstadt von Halle): »Gründ- und ausführliche Erklärung der Frage: Was von dem Weltüblichen Tanten zu halten?« Halle 1697. — Der Pfarrer zu Wolkenburg C. M. Seidel läßt drucken ein »Christliches und erbauliches Gespräch vom Zechen, Schwelgen, Spielen und Tanzen«. Halle 1698. — Zum Schlusse des Jahrhunderts erscheint 1700 in Leipzig von S. Berensprung »Kurze Vorstellung, was von dem weltüblichen Zechen und Tanzen nach der Regel Gottes Worts und nach Beschaffenheit des wahren Christenthums zu halten«.

Beim Theologen Gerhard (in seinem Commentar zu Deuteronomium S. 340) liest man eine lange Abhandlung über die Frage: Ob das Tanzen wider das sechste Gebot und folglich verboten sei? Die Antwort ist: 1. Dass die unehrbaren, unzüchtigen, geilen, aus einem bösen Quell herrührenden und nicht in guter Absicht angestellten Tänze zu verwerfen sind. 2. Doch sind schlechterdings nicht alle Tänze als lasterhaft und unzulässig anzusehen und also nicht zu verdammen. Tanzen hat seine Zeit und wir lesen, dass die Heiligen ohne Sünde getanzt haben. Tanzen ist an und für sich eine indifferente Sache. — Nach ihm kommen alle freisinnigen Theologen dahinaus, das Tanzen nicht absolut zu verdammen, sondern zu erlauben.

Der Theolog Osiander glaubt: »Man muss der Jugend ihre Tänze zulassen, jedoch unter gewissen Bedingungen.« (Osiander, Cent. 4, lib. 3, 397.) Ebenso vertheidigt der freisinnige Theologe Dr. Grünberg den Tanz als erlaubt, aber bedingungsweise. Desgleichen: Lange, Vom Tanten. Gießen 1704. Zopf, De Pseudadiaphoria saltatoria. Essen 1735.

J. M. von Brocke, Generalsuperintendent von Altenburg, der das Tanzen für erlaubt hielt, da die heilige Dichterin Mirjam, der König David u. A. auch getanzt hätten, wurde deshalb von einem Dorfpfarrer J. M. Crasselius zu Sana, unfern Altenburg, heftig angegriffen, bis der galante Mann abgesetzt wurde, nachdem der Lärm darüber von 1697—1699 gedauert hatte. Ebenso verlor des Tanzes wegen ein anderer Prediger, J. W. Kellner von Zinndorf in der Oberlausitz, seinen Dienst. (Er gab seine Geschichte selbst heraus unter dem Titel »Acta publica vom Tanz-Greuel.« 1716.) Jener geistliche Herr, Crasselius, nannte in Schrift und Predigt das Tanzen eine Sünde und verweigerte das heilige Abendmahl unter seinen Pfarrkindern jedem, der tanzte.

Eine gemäßigte Stimme für das Tanzen vernehmen wir in dem Buche von Chr. Weise, die drei ärgsten Erznarren, Leipzig 1673.¹ Die Stelle (p. 283) lautet:

¹ Das Buch befindet sich unter den Neudrucken deutscher Litteraturwerke von Dr. W. Braune. Halle 1878. Nr. 12—14. (S. 160.)

»Hierauff gedachten sie an das Tantzten und meynte Eurylas (der Verwalter), es wäre eine Manier von der klugen Unsinnigkeit, dass eines mit den andern herumt springe und sich müde machte. Aber Gelanor (der Hofmeister des Florindo) führte diese Entschuldigung an: Es ist nicht ohne, sagte er, es scheint etwas liederlich mit dem Tantzten; doch die gantze Jugend kömmt den alten Leuten eitel und liederlich vor. Und darzu kan es auch von Alten mit Maße gebrauchet werden; denn die Bewegung ist dem Menschen nicht schädlich, absonderlich wenn im Trincken ein klein Exceßgen vorgegangen, da sich der Wein desto eher verdauen und auß dem Magen bringen lässt, und also desto weniger exhalationes das Gehirne beschweren. Zwar etliche Theologi sind hefftig darwider, doch sind etliche nicht so widerwärtig und tanzten eins mit, dass ihnen die Kappe wackelt. Die Wahrheit davon zu sagen, so haben auch etliche alte Kirchenlehrer gar scharff geschrieben: *Chorea est circulus, cujus centrum est Diabolus*. Doch ist es der alten Väter Brauch, dass sie das Kind oft mit dem Bade ausschüttten, und da sie den Missbrauch tadeln solten, den rechten Gebrauch (zugleich) verdammen wollen. Denn solche leichtfertige Tantzte, wie der Zeuner-Tantz bißweilen gehalten wird, und wie Anno 1530 zu Dantzig einer von lauter verummten nackichten Personen angestellt worden; oder wie Anno 1602 zu Leipzig auf dem damahligen Rabeth ein Schneidergeselle mit einer unzüchtigen Breckin¹ vor allen Leuten nackend herumbgesprungen; oder wie auf Kirmsen und andern gemeinen Sonntagen Knechte und Mägde zusammenlauffen, oder auch in Städten heimliche Rantzwinckel gehalten werden: die soll man mit Prügeln und Staupbesen von einander treiben. Und da heißt: *Non centrum modo, sed ipsum circulum possidet Diabolus*. Aber dieses alles auf die sittsamen und züchtigen Ehrentantzte bey Hochzeiten und Gastereyen zu appliciren, ist etwas zu scharff gebutzt.«

Wie wenig platonisch die Väter und das Ministerium der freien Reichsstadt Essen dachten, erhellt daraus, dass dort jedes Kind, ehe es zum erstenmal communicirte, öffentlich dem Tanze entsagen musste. [Acta ecclesiastica IV, 950.]

Im 18. Jahrhundert, das einen Lessing, einen Schiller und Goethe hatte, wurde nach den Verboten und Predigten der Geistlichen gegen das Tanzen nicht gefragt, sondern fortgetantz, freilich war auch das rohe, ungeschlachte Tanzen des 15. und 16. Jahrhunderts nicht mehr.

Recht vernünftig, brav und klug rath Jean Paul, man solle sich in diesem Erdenleben zeitweilig einen und den anderen Spaß machen. Der Mann hat menschlich gedacht und gesprochen und deshalb noch nicht unchristlich. Unser Heiland war fröhlich mit den Fröhlichen; dass er je getantz habe, ist nicht berichtet, aber er war auf der Hochzeit zu Kana, wobei jedenfalls von Tänzerinnen nach orientalischer Art getantz wurde, und ließ durch ein Wunder Wein aus Wasser werden.

Es ist jedenfalls eine arge Heuchelei, mit verdrehten Augen gegen jede Äußerung von Heiterkeit, gegen jeden Genuss eines frohen Augenblicks zu eifern, den Tanz als einen »Hopsgang zur Hölle« darzustellen und zu verlangen: der Mensch soll ewig nur seine wissentlichen und unwissentlichen, wirklichen und nicht wirklichen Sünden in Gedanken erwägen. Was bei solcher Weltentsagung herauskommt, bezeugt das mittelalterliche Treiben in den Klöstern und kann man noch in manchen Bruder- und Schwestergemeinden sehen, in denen sich durch ein zweites Wunder der Wein in Essig verwandeln würde.

Kaum hält man es für möglich, dass noch im Jahre des Heils 1867 zu Luxem-

¹ Breckin = Hündin, hier liederliche Frauensperson.

burg ein Traktat »über das Gefährliche der Tanzbelustigungen von einem aufrichtigen Freunde der christlichen Jugend« in katechetischer Form erscheinen konnte. Darin bringt der Verfasser einen Wust mittelalterlicher Naivetät und Narrheit zu Tage. Da wird unter anderm von Sünde und Ärgernis durch Tanz gesprochen und die Meinung durchzuführen gesucht: »dass wir nicht tanzend, sondern selbstverleugnend dem Herrn folgen sollen«. Auch eine für Tanzende wichtige Räthselfrage wird gestellt: »Wo findet man keinen Raum zum Tanzen? Antwort: Auf dem schmalen Wege, der zum Leben führt.« »Tanz ist Teufelswerk, der Feuerheerd der Leidenschaften.« »Also ist der Tanz (wie er jetzt ist), so man ihn in der Gesamtsomme seiner verderblichen Wirkung betrachtet, ein wahrhaft mörderisches Ungethüm.«

Die Spitze aller Auslassung gegen Tanz ist aber daselbst die Beantwortung der Frage: »Wer soll den Tanz meiden?« Wir lassen dies Curiosum abdrucken:

»Wer soll den Tanz meiden?

Die Sünder — denn er wird die Vollendung ihres Untergangs.
 Die Kinder — denn er macht die Unschuld altern.
 Die Alten — denn er steht ihnen närrisch und ärgerlich an.
 Die Leichtsinnigen — denn er hat für sie nähere Gefahr.
 Die Bedachtsamen — damit sie nicht leichtsinnig werden.
 Die Schlechten — damit sie nicht öffentlich Ärgernis geben.
 Die Ehrlichen — damit sie nicht unter die Schlechten sich mischen.
 Die Gesunden — damit sie nicht Gesundheit und Leben dabei lassen.
 Die rohern Jünglinge — auf dass sie nicht vollends verwildern.
 Die ordentlicheren — damit sie keinen Geschmack an Unordnung bekommen.
 Die Frommen — damit sie keine Weltkinder werden.
 Die Weltkinder — damit sie es nicht bleiben mögen.«

Es mag nun genug sein an allerhand Auslassungen gegen das Tanzen.

Wie die heidnischen Schriftsteller, ebenso differiren die christlichen in ihren Urtheilen über Tanz. Lange war die Streitfrage, ob Tanzen als etwas Indifferentes oder als etwas Moralisch-Erlaubtes anzusehen sei. Während eine Legion Geistlicher es schlechterdings verwarf, nahm eine andere Legion es in Schutz. Kurz, die Kämpfe für und gegen Tanz wurden in der Kirche immer heftiger, bis zuletzt die weltliche Obrigkeit denselben ein Ende machte.

Kapitel VIII.

Obrigkeitliche Verbote gegen das Tanzen. (14. bis 17. Jahrhundert.)

Zahlreich sind die Verbote der Obrigkeiten gegen Tanzmissbräuche und ungeschickliche Tanzarten im 14.—17. Jahrhundert. Ich will nur einige davon hier anführen, die mir gerade zugänglich waren und für eine Tanzsitten-Geschichte nicht fortbleiben können.

1. Vom Raien durch die Stat. (Nürnberger Polizeigesetz des 14. Jahrhunderts.) »Auch haben die Burger gesetzt: daz fürbaz niemant weder hantwerk

leut noch hantwerk knecht, noch dienstknecht durch die stat rayen, noch mit pfeiffern gen sullen, vwzgenomen an herren vasnacht (Sonntag vor Fastnacht), am gailn montag (Tags vor Fastnacht) vnd an der rechten vasnacht. wer es anders darvber prech oder vberfüre, der must zu puz geben ein phunt haller. wer dez gelts nicht het, den sol man in den stok setzen vnd sol darnach als lang von der stat sein vntz (bis) er ez gibet vnd welcher spilman dabey was, der sol ein or (eine Stunde) in dem pranger (Halseisen) sten.« [Siebenkees, Materialien zur Nürnberger Geschichte II, 676.]

2. Von tanzten bey der nacht. (Nürnberger Polizeigesetz des 14. Jahrhunderts.) »Auch sol fürbaz niemant, ez sey fraw oder man noch der letzten or (nach der zwölften Stunde) dheinen (keinen) tantz nicht haben, on des rats wort (Einwilligung) vnd der frager (regierende Bürgermeister) sol dez dheinen gewalt haben zu erlauben, on dez rats wort, vnd in wez hawse man also tanzet, ez sey fraw oder man, der sol geben xx phunt haller, vnd wer darin also tanzet, der sol icliche person geben zwen guldein.

3. »Auch sol fürbaz niemant, ez sey fraw oder man, niht lenger tanzten, dann zwischen den zwein malen, vnd man sol auch aufhören, wenn man vesper zvsamme sleht. vnd in welchem hawse man darnach tanzt, der must geben x pfunt haller, vnd jede person ein pfunt haller, die da tanzt.« [Siebenkees, Materialien II, 677.]

4. Saalfelder Stadtrecht (14. Jahrhundert): Verbot der Reigen zu Fastnacht vor den Thüren und Absingen unsauberer Tanzlieder. »Wer zu den winachten singet vor den husern, der sal di stad rumen einen manden und deme richter und der stad einen vierdung gebe. ader wer da reiget zu dem nuwen jare umme gelt, daz ist di selbe buze.« — »Wer an der vasnacht reige wil, mag her nicht spilemans gehabe, so sal her subirlich und hubische lit vorsinge. wer da unhubische lit vorsunge, her wære man, frowe, knecht, mait adir juncfrouwe, der sal den burgern gebe einen virdung ($\frac{1}{4}$ Pfund Heller), und alle di da nachsungen, so sal iderman gebe fufschillinge. da sol nimant vor bite.« [Wackernagel, Literaturgeschichte S. 259.]

5. Verbot der Gesellentänze. (Nürnberger Polizeiordnung 1485.) »Unnser Herren vom Rate haben gemerckt vnnd zu hertzen genomen vngeordnet überfüßigkeit unnd cost, die sich mit den tenntzen, so die erbern gesellen hie haben, bey etlichen zeitten vast vnd vnbequemlich gemert haben, vnd darumb got zu lobe, hochfart zu vermayden, auch umb einß gutten gemeynen nutzes willen, So setzen vnd gebietten sie ernstlich vnd wollen: Wer nu furbas einen gesellen-tantz haben sol vnd wil. das weder dieselben noch kain ir freunde, auf dieselben zeyt in dem hawse wohnhaftig ist, nymand zu tisch laden, bitten vnd auch vngebeten zu essen geben sullen, dann den peiffern, hegeln (d. h. Tanz-einladern) vnd pussawnern, die inn auf dieselben zeit zu dem tantz hoffiren vnd dienen; den sollen vnnd wollen ir gut freunde, so yderman do heymen gessen hat, ine zu eren slechtiglich mit jne zu dem tantz geen, das mugent sie thun. Dieselben noch nyemant von iren wegen sollen auch fürbas darumb weder stattknechten, pitteln, lochhütern (Gefängniswärtern im Rathhaus) noch andern keinen wein mere geben, als ytz vnd etlich zeyt beschehen, sonder das gantz vermayden, vnd nur erbern frowen vnd mannen, die weil der tantz wert, schlechtiglichen obs (Obst) vnd trincken geben. Wol mag man den hawßwirt mit ainem viertel weins vereren, vnd den stattknechten vnd pitteln mit zwen vnd dreyßig pfenningen vereren. Item es sol auch nymant, so man ain tantz hat, den statt-pfe yffern vnnd pussawnern auf das mayst nit mer dann ir yeden einen halben

guldin geben, vnd dem hegelin halb als vil. Unnd wer das obgeschriben stuck, ains oder mer, überfüre und darumb gerügt wurde, der muß fünf guldin zu puß geben, on gnade.« [Siebenkees, Materialien II, 482. Nürnberger Polizeiordnungen, herausgegeben von Baader S. 90.]

6. Verbot schändlicher Tänze im 15. Jahrhundert (Baader, Nürnb. Polizeiordnung S. 91). »Nachdem an eynen erbern rate stätlich hat gelangt, das vil vngewonlicher schenntlicher unzymblicher vnd newer tenntze taglichen einprechen vnnnd getriben werden, das nit alleyn sünde vnd dem allmechtigen got on zweyfel myßfällig ist, sonnder auch manigerlay unerlicher leycheftigkeit, und darzu nachrede bey frowen und mannen geperen mag, dasselbig zu fürkomen, gebieten unnser herren von rate ernstlich und vestiglich: daß hinfüro eylicher hofirer oder spilman eynichen sollichen tanntz annders dann was gewonlicher tenntz, die von alter herkomen seindt, nit pfeiffen, schlagen noch machen, auch nymant, wer der sey, frow oder man, dieselben nit tanntzen, an den tenntzen an ainander nit halsen oder umbfahen sollen. Denn wer das überfüre und anderst hielte, darumb fürbracht oder gerügt wurde, vnnnd sich des mit seinem eyde nit benennen möcht, so must der hofirer oder spilman von eyner yeden überfaren fardt vier phund haller, und der oder die, so sollich tenntz getanntz hetten, zway phund newer haller on gnade zu puß geben.«

7. Der Rath der Stadt Nürnberg in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erläßt ein »Verpödt«, dass Niemand eine Frau oder Jungfrau an den Hochzeiten und andern Tänzen herumschwingen, verdrehen und ohne Rock in Hosen und Wammes tanzen solle. Es lautet dasselbe vollständig (nach Siebenkees, Materialien zur Nürnberger Geschichte I, 172): »Nachdem nit allein an Einen Erborn Rathe stätlich gelangt, sonnder auch öffentlich am Tage und vor Augen ist, welcher massen bey den Hochzeiten und andern Tänzten alhier ein ganz ungeschickter und unbescheidner Misbrauch gehalten, indem das Frawen und Junkfrawen, von denen so mit ihnen tanzen, übermäßig herumbgeschwungen und verdreest werden, da muß dann nit geringe Ergernuß und Nachrede erfolgen etc., so haben sie unsre Herren diesem unzymblichen Misbrauch nit länger zusehen wollen etc., ernstlich gebietende: daß sich fürhin ain jeder, wes Standes er sey, bey allen Tenzen, so allhie, auch zu Wördt, Gostenhof, inn den Gärten und an andern Orten umb die Stadt Nürnberg etc. gehalten werden, alles unzüchtigen Tanzens, dazu alles Herumschwingens und Verdrehens, desgleichen allein inn Hosen und Wammes ohne ainich darüber angethon Klaidt zu tanzen, gänzlich enthalten soll etc. Dann wer solliches in einem oder mehr Stücken überfaren darumb fürgebracht würde und sich dessen mitseinem Aide nit reinigen mocht, der sal ainem Erborn Rathe zur Straf 2 fl. unnachlässig zu betzallen verfallen seyn.«

8. Abendtänze, verboten im Amberger Stadtbuch 1554. [Schmeller I, 449.] »An den Abendtänzen sol sich ein jeder des Umbeschwingens, Umbdrehens oder Umbwerffens der Maid oder Tenzerin, und auch in bloßen Hosen und Wammes zu tanzen genzlich enthalten.«

Dasselbe Gesetzbuch verlangt im 98. Artikel: »daß kein Burger seine Schnitter und Arbeiter mehr mit Drumeln, Pfeiffen vnd Seitenspiln herein in die Stat vnd darausfürn und folgend Abendtänz mit ihnen anfangen und halten soll.« [Schmeller III, 499.]

9. Kranzsingen (Singen vmb die Krenz) an den Abendreihen verboten im Amberger Stadtbuch 1554. »Kain Jungfrau oder Maid soll den Handwerksesellen und Knechten an einem Abendreyen einen Kranz zu ersingen geben.« [Schmeller II, 391.]

10. In der bayerischen Landesordnung von 1616, Bd. V, Art. 5 »ist den Weibspersonen füran das springen (beim Reihentanz) verboten«. [Schmeller III, 591.]

11. Maitänze und Kreuzfahrten der Schulkinder verboten. »Den 8. May 1614 hat ein Erbar Rath vom Rath-Hause herab den Teutschen Schulhaltern vnd Schulhalterin die Creutzfahrten mit ihren Schulkindern weder Inn noch ausser der Statt zuhalten, — deßgleichen auch die Reihen vnd Crantz singen auch die großentänze, dabey allerley vnzucht vnd vppigkeit getrieben, die Jugent sehr geärgert vnd zur Büberey angeführt vnd gereitzt wird, bei straff 10 fl. verbieten lassen.« [Aus einer Nürnberger Chronik. Siebenkees, Materialien III, 117.]

12. Tanzverbote aus den städtischen Rathsbüchern zu Freiburg i. Br. sind mitgetheilt von G. Schreiber, das Theater in Freiburg, 1837, S. 10 ff. Sie lauten:

a) 14. Juli 1556. Dieweil sich das Abendtanz en auf den Gassen wieder einreißen will, ist (vom Stadtrathe) erkannt: das abzustellen und öffentlich zu verbieten; auch den Almosenknechten zu befehlen, darauf Acht zu haben, die Spielleute anzunehmen und in das Spitals-Gefängniß zu legen.

b) 14. Juni 1559. Es ist erkannt: bis Samstag bei Strafe von zehn Schilling öffentlich aussurufen und zu verbieten alle Abendtänze in der Stadt und den Vorstädten. Item »um das Kränzlein zu singen« zu verbieten und den Jungfrauen nicht länger den »Reihen zu springen« zuzulassen dann bis zum Salve.

c) 28. Juli 1568. Es ist auch erkannt: die Abendtänze in und außerhalb der Stadt, desgleichen »um das Kränzlein singen« um ein Pfund Rappen zu verbieten; und dass die Spielleute, so zu Abendtänzen helfen, gefänglich eingesetzt werden.

13. In der Churfürstlich Sächsischen Polizey-Ordnung vom 1. Oktober 1555 findet sich ein Kapitel über »Unordentliche Tänze« und lautet wie folgt: »Es ist am Tage, daß Tanzen, so vor alters zu ehrlicher Ergetzlichkeit und Freude vornehmlich des jungen Volkes gehalten worden, zugleich in Stedten und Dörfern, mit unziemblichen Verdrehen und anderer Leichtfertigkeit, zur Unzucht und Ergernuß mißbraucht wird. Da es auch an manchem orte besser wäre, es würde kein Tanz gestattet, sonderlich aus der Ursach, daß die Mannes-Personen mit ihren Kleidern nicht bedeckt, sich am Tanze sehen lassen, und sich sonst mit ihren Gebärden ganz unzüchtig und ärgerlich verhalten. Derhalben ordnen, wollen und setzen wir: es sey in Stedten, Flecken oder Dörfern, da hinfüro Tänze gehalten werden, daß sie züchtig und schamhaft geschehen, Mann- und Weibspersonen züchtig und gebührlich bekleidet und bedeckt sein, und das unziemliche Verdrehen, Geschrei und andere ungebührlichen Geberden gänzlichen nachbleiben und von keinem, wes Standes der sey, in seinen Gerichten gestattet werde. Würde aber Jemand sich unterstehen, dieses unser Gebot zu übertreten, So soll er von denen Gerichten desselben Orts, oder im Mangel des, er und der, dem die Gerichte zustehn, von uns unnachlässlich gestraft werden. Denn was Ergernuß die Mannes- und Weibes-Personen mit unverschämten Gebärden geben, das darf Niemanden erinnert werden. Und soll ein jeder, der dieß unser Gebot am Tage übertritt, das erste Mal 10 groschen, das andre Mal 20 gr., das dritte aber mit Verweisung von denen Gerichten gestraft werden.«

14. Landesordnung Gemeiner Stände des Marggrafthums Oberlausitz, den 20. November 1551. »Alle hochzeitliche und andere ehrliche und erlaubte Tänze, so aufm Rathhause oder sonsten in Häusern und anderswo geschehen, sollen sich um den Abend um 9 Uhr enden und darbey das scheußliche Verdrehen und andere Unzucht gänzlich verboten sein bei der Pön und Schock Geldes, die ein

jeder Verbrecher der Herrschaft schuldig sein soll. — Aber die Lobe- und Spinnetänze, desgleichen die 6 Wöchner-, Spinner- und Rockentänze, als auch die Geldspiel, die auf Karten und Würfel geschehen, sollen hiermit allenthalben bei Vermeidung vermeldter Strafe eines Schocks Geldes abgeschafft sein, und nach der Sonne Untergang soll in den Schenkhäusern keine Weibs-Person, so darein nicht gehörig, befunden werden.«

15. Kursächsischer General-Artikel vom 1. Januar 1580, Abschnitt XVIII. Von denen Tänzen. »So lassen wir, bis auf fernere Verordnung, geschehen, da es gebräuchlich, daß der Tanz alle Sonntage nach verrichteter Vesper-Predigt, vom Pfingst-Dienstage an bis auf Michaelis, auch einen Tanz auf jedes Dorfs Kirmeß, und einen Tag in der Fastnacht, bei Tag und Sonnenschein, bei gewisser Pön ehrlich, ohne einiges Verdrehen und unzüchtiges Geberde, an einem öffentlichen, gemeinen Orte, und in keinen Winkeln zu halten verstatet werde; doch die ärgerlichen Lobe-Tänze, Bettler-Tänze, und was dergleichen an etzlichen Orten bishero mehr ärgerliches gestatet worden sein mag, da Knechte und Mägde einen weiten Weg mit einander, darzu bei nächtlicher Weile, nicht ohne Verdacht der Unzucht wieder heimgehen, gänzlich bei namhafter Pön verbieten und ernstlich darüber gehalten werden.« Wiederum werden »die ergerlichen Lobetentze und Bettler-Tentze« verboten in der Sächsischen Landesordnung von 1609, Abschnitt XIII, S. 150.

16. Auch in der Greifswalder Hochzeitsordnung von 1592 geschieht »des awerfödigen umbdrehens« Erwähnung.

17. Verbot von Johannistänzen und Sonnewend-Feuer 1622 in Nürnberg. »1622 Sonntag den 23. Juli hat ein E. Rath vom Rath-Hauß verlesen vnd verbieten lassen, dass die jungen Buben vf den morgenden Sanct Johannestag vf den gaßen nach Holtz vnd alten Beßen vmbzingen, keine Symmet-Fewr (Summetfeuer) anschuren, darvber nicht springen, darbey nicht pfeiffen noch jauchzen oder tantzen. Auch vor die Heußer vnd in die gassen nicht grüne maien stecken, vnd in Summa bey diesen schweren gefehrlichen theuren Zeiten keine vppig vnd Leichtfertigkeiten treiben. Auch die Alten des Zechens in Meth vnd Wein in den Wirthsheussern sich enthalten solten, darumb es ein gar stiller Johannestag gewesen.« [Aus einer Nürnberger Chronik. Mitgetheilt in Siebenkees, Materialien III, 252.]

18. »Anno 1620 den 5. Juni, am andern Pfingsttage ist der Schneidersgesellen dieser Statt ihr Jahr-Dantz, den sie seit viel Jahren zu Pfingten gepflegt zu halten, eingestellt, und den 18. Juni hernach alle Gassen-Täntze, Rosenbrennen, Sümmet-feuer, vnd vmbzingen der Buben nach Holtz vnd stumpfeten Besen zu Sümmetfeuer vf St. Johannestag vnd alles Geschrey vnd Leichtfertigkeit, wegen des gefehrlichen Zustands vnd Kriegswesen im Römischen Reich, vom Rathhauß herab verrufen, vnd bei 50 fl. straff verboten worden.« (Daselbst 213.)

19. Anno 1653 den 20. Juni verordnet der Rath in Nürnberg: »Demnach bishero die Erfahrung bezeugt, daß alter heidnischer böser Gewohnheit nach jährlich an dem Johannestag auf dem Land, sowohl in Städten als Dörfern von jungen Leuten Geld und Holz gesamlet und darauf das sogenannt Sonnewend- oder Zimmetsfeuer angezündet, dabei gezechet und getrunken, um solch Feuer gedanzet, darüber gesprungen, mit Anzündung gewisser Kräuter und Blumen und Steckung der Bränd aus solchem Feuer in die Felder und sonsten allerhand abergläubische Werk getrieben werden — als hat ein E. E. Rath der Stadt Nürnberg nicht unterlassen sollen noch können, solche und andere Ungebührlichkeiten, abergläubische und heidnische Werk und gefährliche Feuer bei bevorstehendem

Johannestag abzustellen.« [Neuer literarischer Anzeiger 1807, S. 318; Grimm, Mythologie 351.]

20. Der Rath zu Magdeburg erließ 1544 eine Verordnung, Verlöbnisse und Hochzeiten betreffend, in welcher es heißt: »Ins künftige soll man mit dem Bräutigam und der Braut um 10 Uhr Vormittags aufs späteste in die Kirche und vor 11 Uhr zu Tische gehen, ohne auf Jemand zu warten, jedoch denen vom Rathe, im Fall dieselben etwas zu spät kämen, die ihnen gebührende Stelle offen lassen. Um 2 Uhr soll die Braut, auch nach Gelegenheit der Bräutigam, sich mit den Gästen auf das Gildehaus zum Tanze verfügen.

»Die Tänze soll man halten, wie von Alters her, züchtig und ehrlich, ohne Verdrehen, Umschlingen und andere böse Geberden. Das Schleudern und Verdrehen beim Tanze wird bei einer Mark (nach heutigem Gelde 14 Mk. 80 Pf.) Strafe verboten. Desgleichen will ein ehrbarer Rath auch in Häusern, auf dem Marsch und sonst bei allen Tänzen Zucht gehalten wissen, bei derselbigem Strafe. Sollte aber Jemand solche Strafe verächtlich halten und vorsätzlich, gegen den will ein ehrbarer Rath nach Gelegenheit eine höhere Strafe zu gebrauchen sich vorbehalten.

»Um 5 Uhr ist das Tanzhaus wieder zu verlassen, um sich, noch vor dem Schlage sechs, aufs neue zu Tisch zu setzen. Wollten die Bräute auch des Abends tanzen, dann mögen sie das im Hause oder in der Nachbarschaft thun, aber, bei zwei Mark Strafe, nicht in einem Gildenhause. Das Czerlingsgudt (kalte Küche), so man auf den Abend pflegt zu geben, auch Feuerwerke und das Schießen, ingleichen das Tanzen um die Kufen (große offene Braugefäße, große Salzfässer? Weinfässer hier wohl nicht) soll ins künftige bei der Hochzeit ganz abgeschafft sein.« [Nicht urkundlicher Text, sondern übertragen bei Voss, der Tanz S. 170.]

21. In der Reichsstadt Eßlingen wurden 1545 die Nach-Hochzeiten und Nachtänze aufs Neue verboten. Eine wiederholt bekanntgemachte Hochzeits-Ordnung (1556, 58, 60, 92, 1604 und 1611) sagt: »Tänze werden nur bei geschlossenen Thüren, in guter Zucht und Ehrbarkeit und zwar nicht länger als bis 10 Uhr Nachts gestattet.« »Des Schießens, Trommelns und öffentlichen Tanzens auf Trinkstuben und Wirthshäusern sollen die Gäste sich ganz enthalten« (1536); doch dürfen sie mit Lauten, Geigen und anderem ziemlichen Saitenspiel und Pfeifen einen ehrbaren Tanz thun.«

Während des 30jährigen Krieges erschienen auch in Eßlingen Verbote gegen den allzugroßen Aufwand, das übermäßige Tanzen und andere Unordnungen auf den Hochzeiten (1631, 36 und 40). Die erneuerte Hochzeitsordnung von 1659 sagt: »weil während des Krieges neben anderen Sünden und Lastern auch der Aufwand bei Hochzeiten überschwänglich gestiegen sei«, »es darf aber ein ehrlicher Tanz stattfinden, der vor und nach dem Nachtessen bis 10 oder 10¹/₂ Uhr fortgesetzt werden könne«. [Nach Voss, Tanz S. 170.]

22. Eine Hochzeits-Verordnung zu Prenzlau (in der Mark) aus dem Jahre 1555 ermahnt: »dass die, so zu einer Hochzeit gehören, einen ehrlichen christlichen Tanz, und im Verdrehen und Umschweifen Zucht und Maß halten mögen«.

23. Eine Polizeiordnung der Grafschaft Hoya (Hannover) vom Jahre 1558 gebot den Knechten und Jungen: »bei Hochzeiten ihre Schwerte und Spieße in der Kirche und im Festhause abzulegen, weil sich der Todtschläge zu viele ereignetens«.

24. Zu Magdeburg unterblieb 1562 auf Veranlassung des Superintendenten Hezhausen das Herumführen der Mauritiusfahne, sowie das Ausstecken derselben,

weil bei der vorjährigen Procession zwischen den Bäckern, Schmieden und Fischern Schlägereien vorgefallen waren. Auch wurde der von Alters her, am Donnerstag vor Fastnacht (gumpigen Donnerstag) übliche, von den vornehmsten und angesehensten Familien auf dem Seidenkrämer-Gildenhause veranstaltete Abendtanz abgeschafft. [Voss, Tanz S. 173.]

25. In der freien Reichsstadt Landau (Rheinpfalz) erließ 1570 der Rath, auf Antrag der Geistlichkeit, eine Verordnung gegen »das unordentliche und schändliche Tanzen. Jedermann darf nicht zum Tanz laufen, noch viel weniger selbst tanzen, oder sich ungerufen dazu drängen bei Strafe eines Pfundes Pfenniger (= ca. 9 Mk.). Von den Strafgeldern erhielten der Bürgermeister und der Marschall den dritten Theil. Den Schlüssel zum Tanzhause (auf dem Kaufhause) hatte der Bürgermeister in Verwahrung. Ein Weinknecht wurde zur Aufrechthaltung der Verordnung bei jedem Tanze bestellt. Später ist auch wohl außerhalb des Tanzhauses getanzt worden, da sich aber »allerlei Unordnungen bei den Hochzeitstänzen in Scheuern und auf den Zunftstuben« ereigneten, so erging der Befehl, »künftig wieder im Kaufhause zu tanzen, jedoch müsse der Bräutigam, um die Zucht und Ordnung zu erhalten, einen Stadtknecht dazu bestellen, und dann dürfe nicht länger als bis 4 Uhr getanzt werden.« [Nach Voss, Tanz S. 172.]

26. Auch der Rath in der kleinen Stadt Belgern an der Elbe (bei Torgau) erließ 1572 ein Verbot: »Frauen und Jungfrauen sollen sich ehrbar und züchtig am Tanze zeigen, und die Mannspersonen sich des Verdrehens und anderer dergleichen Leichtfertigkeit enthalten. Welcher Mann oder Gesell oder Frauen und Jungfrauen über dies Verbot und des Stadtdieners vorgehende Verwarnung unbescheidener Weise verdrehen oder aufwerfen wird, der soll alsbald gefänglich eingezogen, und darüber auch vom Rath jedes mal und so oft es geschieht um 20 Gr. gestraft werden. Es sollen auch hinfüro alle Nachtänze im Rathhause gänzlich abgethan sein.« [Voss, Tanz S. 172.]

27. In einer Hochzeitsverordnung zu Dresden 1595 heißt es: »Die Mahlzeiten sind so zu halten, daß man gegen Abend um 8 Uhr aufs längste zum Tanzen komme, allda etliche Ehrentänze züchtig und ohne Üppigkeit des Verdrehens, Einspringens und Hin- und Widerlaufens auf Zeit und Maß wie folgt thun und halten kann. Wie denn auch hinfür die Weiber und Jungfrauen, wie von Alters bei den Armen und nicht bei den Händen zu und vom Tanz geführt werden sollen, was derjenige, welcher die Hochzeit ausrichtet, anordnen soll. Auch soll der Tanz im Sommer nicht über 10, im Winter nicht über 9 Uhr währen. Der Nachrichten erhält 6 Groschen und die zugeordneten Wächter, daß sie zum Tanz des Rathhauses Thüren in Acht haben, und Niemand als die geladenen Gäste dahin kommen lassen; wie den Freunden, so nicht Hochzeitsgäste sind, auf das Rathhaus zu kommen oder gar zu tanzen ganz verboten sein soll.« [Nach dem Abdruck bei Voss, Tanz S. 173.]

28. In Frankfurt a. M. wurde 1604 einer Seuche wegen alles Tanzen durch Polizeiordnung verboten und dabei bemerkt: »Schon längst (seit 1563) war das unzüchtige Umschwungtanzen bei ernster Strafe verboten; jetzt aber soll Niemand mehr, wer er auch sei, Spielleute zum Tanz und zur Üppigkeit gebrauchen. Welcher Spielmann zum Tanze geigt, soll in den Thurm kommen.« [Nach Voss, Tanz S. 173.]

29. Tanzen ohne Mantel wiederholt verboten in Regensburg 1625—1707. Decret vom Regensburger Senate 1709, betreffend das Tanzen ohne Mantel. [Zeitschrift für Kulturgeschichte I, 456.] »Demnach Ein Wohl Edler, Hoch- und

Wohlweiser Herr Stadt-Cammerer vnd Rath mit Dero sonderbahrem Mißfallen vernehmen müssen: was massen auf denen in öffentlichen Würthshäusern, wie auch auf der Waag (ehemalige Herren-Trinkstube) haltenden Hochzeiten eine große Unordnung in dem Tanzen wiederum einzureißen beginne, dergestalten, dass Ihrer viele von denen Manns-Personen nach althergebrachter sittlicher Observanz, weder zu denen Ehren- noch anderen gemeinen Tänzen den Mantel mehr umbehalten wollen, ja wohl gar Einige, gleichsam zum Spott allerhand Unziemliches damit treiben und die Mäntel bald um den einen Arm zu schlingen, bald von den Schultern völlig ab- und rings den Leib herum gewickelter zu nehmen, sich nicht entblöden; Unnebenst auch keinen Scheu zu tragen, in die öfters noch nicht völlig verbrachte einzelne Ehren-Tänze sich ungebührlich einzuthun; und nicht weniger ohne einigen Respekt gegen die nicht unselten von höherer Condition, Würde und Ehren, auf dem Tanz-Boden mit anwesende Hochzeit-Gäste, viele Unziemlichkeiten zu unternehmen; dieses unartige Beginnen aber der alten Zucht und Ehrbarkeit, mithin aller bürgerlichen Wohlanständigkeit zuwider lauffet: Als (Also) befehlen Ihre Wohl Edel Vest- und Herrlichkeit allen und jeden ihrer Jurisdiction untergebenen Burgern, Schutzverwandten und Inwohnern, beydes verheurathet und ledigen Standes, dass Sie oder die Ihrigen, auf Hochzeiten, bey und unter dem Tanzen, deß ersten Tages die Mäntel vom Anfang bis zu Ende, wie sichs geziemt, ehrbarlich umbehalten, und der in Ehren zulässigen Frölichkeiten mit gehöriger Modestie sich also gebrauchen sollen, damit die ehemalige gute Ordnung erhalten und Niemand der Ungebühr beschuldigt werden möge. Der- oder diejenigen aber, so diesem obrigkeitlichen ernstest Geboth zu wider leben, sollen mit 3 Reichsthaler, wohl auch, befindenden Dingen nach, mit höherer Straff angesehen werden, wornach sich jeder männiglich zu achten. Decretum in Senatu den 25. Februarii 1709.«

30. Sächsische Verordnung. Dresden den 10. Juli 1650. »Wir Herzog Georg von Sachsen thun hiermit kund und männiglich zu wissen, daß unser Oberhof- und Feldtrompeter und lieber Getreue, Hans Arnold, unlängst für sich und im Namen der gesammten Hof- und Feldtrompeter, auch Hof- und Feld-Heer-Pauker durch glaubwürdige Unterschriften unterthänigst vorgebracht: dass die Thürmer und Hausleute, wie ihnen etwa disfalls vergönnet, auf Thürmen, sowohl auf Comödien und Gaukelspielen, sondern aller und jeder Orten, da es ihnen beliebt, vornehmlich in Gelagen, Bürger- und Bauer-Hochzeiten, Kindtaufen, Jahrmärkten, Kirchmessen und Lobetänzen und dergleichen Convivien sowohl etliche die Posaunen, als ob es Trommeten wären, mit allerhand Üppigkeit und Leichtigkeit gebrauchen. Also gebieten wir hierauf allen und jeden unserer Prälaten, Grafen, Herren etc., insgemein unsern Unterthanen und Schutzverwandten, sie wollen diejenigen untüchtigen Gesellen und andere, welche sich der Trommeten außerhalb der Thürmer und Comödien, bei Bürger- und Bauerhochzeiten, oder auch sonstens ungebührend gebrauchen, nach Gelegenheit uns zu unserer Resolution und ernstest Bestrafung der Verbrecher unterthänigst Bericht einschicken, sich auch hierinnen bei Vermeidung der im Kaiserlichen Privilegium ausgedrückten Pön (Strafe) der 20 Mark löthigen Goldes anders nicht verhalten.«

31. Durch Nürnberger Polizei-Verordnung von 1662 wird bei Hochzeiten der Bedienten- oder Aufwärtertanz gänzlich verboten. Bei Übertretung des Verbotes mussten Bräutigam und Braut sechs Gulden und jeder Spielmann einen Reichsthaler Strafe zahlen. — Dieser Tanz hatte offenbar Ähnlichkeit mit dem Küchentanz bei Hochzeiten der Geschlechter (s. S. 189).

32. Nürnberger Polizei-Verordnung von 1662. (Betreffend die Spielleute.) »Und sollen sowohl die Stadtpfeifer, als die Organisten, Cantoren, Calcanten und Andere, so zur Musik bei der Mahlzeit gebraucht werden, schuldig sein, nach vollendeter Mahlzeit, und wenn man das Handwasser gereicht hat, noch zwei oder drei geistliche Stücke auszuführen. Sodann haben sie ihre Instrumente von sich zu legen, und ferner nichts mehr zu thun. Für die genannten Stücke soll ihnen nichts absonderliches bezahlt werden, dieselbige sich vielmehr an ihre Belohnung (5 Batzen bis 1 Gulden) und ziemlicher Mahlzeit sättigen lassen, und darüber weder von dem Bräutigam, noch von anderen Gefreunden nichts weiter zu fordern, noch zu nehmen. Es soll ihnen auch nicht mehr Speise und Trank mit nach Hause gegeben werden, unter wes Schein und Namen es immer geschehen möge, bei Strafe von zehn Gulden, die auf den widrigen Fall, Geber und Nehmer zu bezahlen schuldig sein sollen. Es ist auch dem Hochzeiter freigestellt, der Musikanten soviel er will zum Aufwarten zu gebrauchen, außer der erhaltenen Privatkopulation, dass es (wie bekannt) bei vier und sechs Musikanten verbleiben soll.«

33. Eine Königlich Sächsische Kreisdirektions-Verordnung vom 26. Januar 1839 verbietet Laub- und Durrtänze. Unter Laub- oder Labtänzen sind die Lobetänze zu verstehen (siehe oben S. 59 und 106).

Durrtänze, d. h. Durchtänze, waren Tanzbelustigungen, bei denen der Wirth denen ein Quantum Bier als Belohnung gewährte, welche am längsten beim Tanzen aushielten, also fortwährend und »durch tanzten«. Somit galt es hier einer rohen Wette und Kraftprobe, wobei es an Ausschreitungen kaum fehlen konnte.

34. Das Tanzeinstellen wegen Landestrauer begegnet uns am Ende des Mittelalters nicht schon als Gebot, sondern als Wunsch und Bitte an die Tanzbegehrenden. Im Jahre 1493 nach dem Tode des Kaisers Friedrich III. wird in Frankfurt a. M. das Tanzen nicht gestattet.¹ Seitdem wurde es zur Gewohnheit, dass nach dem Tode des Reichsoberhauptes das Tanzen in öffentlichen Lokalen, auch in »Stubengesellschaften« verboten und nur in Privathäusern gestattet war.

Kapitel IX.

Ausländische Tänze in Deutschland im 16. bis 18. Jahrhundert.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts, wie die Lauten- und Orgelbücher sowie die damaligen Strafpredigten bezeugen, finden wir in Deutschland ausländische besonders aus Frankreich und Italien eingeführte Tänze. Dazu gehören: Galliarde, Volta, Pavane, Passemazzo, Courante, Sarabande und sogar die undeutsch benannte Allemande. Noch andere kommen im 17. Jahrhundert hinzu, als da sind: alle Arten Ballets, Gigueen und vor allen die Menuetts. Diesen folgen im 18. Jahrhundert

¹ Frankfurter Bürgermeisterbuch 1483 fol. 51 pr. Michaeli: »Als Ambrosius Bedefelder scharff genannt vnd gesellschafft furgenomen haben, gonnen (erlauben); aber dan t z zu halten nachdem v. g. her Ro. key. abgegangen ist, dißmals gutlich bitten vnderwegen zu lassen.«

neben allerlei Abarten von Menuetts noch die Anglaise, Ecossoise, Française und endlich die Contredanses.

Von diesen fremdländischen Tänzen, die im 16.—18. Jahrhunderte nicht bloß an deutschen Höfen, sondern auch in vornehmen bürgerlichen Kreisen getanzet wurden, erlangen mehrere eine Bedeutung in der Geschichte der Instrumentalmusik, indem man ganze Reihen solcher Tanzmelodien aneinandersetzte und diese »Folgen« kunstvoll gesetzter Tänze als Suite für Klavier und als Partita für Orchester herausgab und aufführte, davon noch Proben schönster Art in den Werken unserer Altmeister Bach und Händel erhalten sind. Jene ausländischen Tänze, die auf Sitten- und Kunstgeschichte großen Einfluss ausübten, erfordern jedenfalls in der Geschichte des Tanzes in Deutschland nähere Beschreibung, die hier folgt.

Vorher aber erst noch einige Worte über die Quellen zur Kenntnis der französischen Tänze. Die Franzosen sind so glücklich, schon aus dem 16. Jahrhundert eine wohlgeordnete Sammlung von Instrumentalmusikstücken in der »Sammlung Philidor« zu besitzen, die in Partitur mit Angabe der Stimmen alle seit der Regierung Franz' I. bis Ende des 17. Jahrhunderts am Hofe gespielten Musikstücke, als Tänze, Carrouselmusiken, Jagdmusiken, Fanfaren etc. enthält. Sie ist angelegt von dem in hohem Alter 1730 verstorbenen kgl. Kammermusiker und Verwalter der kgl. musikalischen Bibliothek in Versailles, André Danican Philidor. Nach der Revolution wurde sie wieder zusammengebracht und soweit sie erhalten, in der Bibliothèque du Conservatoire zu Paris aufgestellt. Band I bringt die ältesten seit 1540 gespielten Tänze der Bretagne, des Poitou, der Champagne und Lothringens, sowie die für besondere Veranlassung komponirten Musikstücke unter der Regierung Heinrichs III. (1574—89) bis Ludwig XIV. 1643. — Band II und III bringen die Musik der Ballets, die von 1582—1649 bei Hofe getanzet wurden. In Band IV—XVI findet man die großen Ballets, die zu Anfang der Regierung Ludwigs XIV. und vor Einführung der Oper in Frankreich bei Hofe zur Aufführung gelangten. Verloren ist Band 17 und 26, welche Compositionen der großen Bande der »Violinspieler der Vierundzwanzig« unter Ludwig XIII. und XIV. und Band 25, der nur Musik der Komponistenfamilie Philidor enthalten hat. Diese Sammlung war mir nicht zugänglich und für meinen Zweck auch nicht nothwendig.

Um zu den ausländischen Tänzen des 16. Jahrhunderts illustrirende Notenbeispiele zu beschaffen, entnahm ich solche aus den ältesten Drucken französischer Tänze bei Attaignant, Paris 1529 und 1530, aus deutschen Orgel- und Lautenbüchern des 16. Jahrhunderts, darin fremde Tänze genug vorkommen, dem Tanzlehrbuche von Tabourot 1588, dem engl. Dance-Master des 17. Jahrhunderts, sowie der Harmonie universelle von Mersenne 1636. Vor allem aber bot mir folgendes interessante Buch vom Braunschweiger Hofkapellmeister Praetorius reiches Material: Mich. Praetorij Terpsichore. [Musarum Aoniarum quinta.] Darinnen Allerley Frantzösische Däntze vnd Lieder, Als: 21 Branlen, 13 andere Däntze mit sonderbaren Namen, 162 Couranten, 48 Volten, 37 Baletten, 3 Pasamezze, 23 Gaillardens vnd Reprinsen. — Mit 4, 5 vnd 6 Stimmen, Wie dieselbigen von den frantzösischen Dantzmeistern in Franckreich gespielet . . . vnd von Fürsten Taffeln, auch sonsten in Conviviis zur recreation vnd ergötzung gantz wohl gebraucht werden können. Anno 1612. (Am Ende des Registers:) Bei Michel Hering in Hamburg zu finden.

Über die Autoren der von ihm 4—6stimmig gesetzten französischen Tänze erklärt Praetorius: »Nebst dem ist ferner zu wissen, dass die Melodeyen vnd

Arien dieser Däntze von den Frantzösischen Däntzern vnd zugleich meistentheils sehr guten Geigers (auff ihre Sprach Violons genant) oder Lautenisten componiret vnd gedichtet seyn, vnd ihre Pässe (=Pas) in Däntzen, Couranten, Baletten vnd Auffzügen etc. darnach richten; vnd wenn sie ihre Discipulos als große Herren, Adels vnd ander Standes-Personen, im Dantzen vnterweisen, zugleich mit auff der Geigen oder Lauten dieselbe Däntze darzu spielen vnd musiciren.

»Vnter diesen seyend noch jetziger zeit Vier, des Königs in Franckreich »Violons vnd Däntzer«, welche zugleich auch darneben gute Componisten, im Leben. Als: 1) de la Motte, welcher an die 20,000 Kronen mit Dantzlehren erworben, 2) de la Fond, 3) de la Grenec, 4) Beauchamp. Item, Richehomme und Le Bret, beyde zwar von Königl. Mayest. keine Bestallung, sonsten aber in dantzen und componiren nichts weniger excelliren. Überdaß seyend in die 300 Meister zu Preis, so dantzen lehren, vnd zum Theil auch componiren. Aber biß an die oberzehlte gelangen sie nicht. Also seyend nun dieser Meister vnd deroselben Vorfahren aufgesetzte Melodien vnd Arien von solchen allerhand Däntzen, meistentheils von des Durchleuchtigsten Hochgebornen Fürsten vnd Herrn, Herrn Friedrich Vlrich, Hertzogen zu Braunschweig vnd Lüneburg, meines gnädigsten Fürsten vnd Herrn Dantzmeister Anthoine Emeraud mir communicirt worden, darzu ich dann den Baß vnd andere Mittelstimmen nach meiner wenigkeit gesetzt vnd meinen Namen (MPC = M. Praetorius, Cantor) bey dieselben gezeichnet.«

Zu welchem Zwecke Praetorius solche Tänze bearbeitet und veröffentlicht hat, darüber sagt er in der Einleitung: »Demnach bißdahero die Neun Geistliche (Musas Sionias) . . . durch Gottes Gnade absolvirt, habe ich sowol auff vornehmer Leute, der Musik Liebhaber, vielfeltige ermanung, als auch aus selbsteigener bewegniß nicht für vngeziemlich, ja auch für nöthig befunden, auch die Weltliche (Musas Aonias) so weit es Zucht vnd Ehrbarkeit leiden wollen, in gebürliche auffacht (Obacht, Beachtung) zu nemen, vnd denselben gleichfals meinen bereitwilligen Ehrendienst zu leisten: In betrachtung, man nicht allein vor Fürstlichen Taffeln, sondern auch bey ander ansehnlicher Leute ehrlichen Conventibus, Conviviis, Hochzeiten vnd derogleichen Frewden-Gelagen, zu zeiten vnd zwar guten theils ein Weltliches, nicht ohne sonderbare anmutige Belustigung mit vnterlauffen zu lassen pflegt.«

Also nicht für öffentliche Tanzböden und zum Gebrauch der Musikanten beim Tanzaufspielen, nicht zu Concerten, die es damals noch nicht gab, sondern zur Unterhaltungsmusik vor fürstlichen Tafeln, sowie bei ehrsamem Zusammenkünften, Schmausereien, Hochzeiten und anderen Freudengelagen wollte er Material liefern.

Beginnen wir nun die Einzelbeschreibung der ausländischen Tänze in alphabetischer Reihenfolge.

Die Allemande

bezeichnet den »deutschen« Tanz. Der französische Ausdruck für Musikstücke im C- oder $\frac{4}{2}$ Takt begegnet uns erst seit dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts und zwar zunächst 1580 in Philidors Sammlung, 1588 in Tabourot's Orchésographie, 1636 bei Mersenne und in französischen Lautenbüchern. In deutschen Lauten- und Orgelbüchern führt derselbe Tanz noch seinen heimischen Namen »Deutscher Dantz« oder »Ein guter deutscher Tantz«. Alle diese Tonstücke des 16. Jahrhunderts haben zwei größere Theile: Pars I im geraden, Pars II im Tripeltakt. Dieser zweite Theil ist in französischen Musikbüchern weggefallen, und hat

die Allemande bloß noch geraden Takt. In deutschen Lautenbüchern, z. B. bei Hainhofer 1603 stehen Texte zu den deutschen Tänzen (s. MB. 44), während in Frankreich zur Allemande nie gesungen wurde, und auch in Deutschland fiel später das Singen weg, als die Allemande ein reines Instrumentalstück wurde.

Die Musik zur Allemande (MB. 82) besteht in der Regel aus zwei gleich gebauten Perioden von je acht Takten, oder vier Takten mit Wiederholung, und beginnt stets mit Auftakt:

Musik $\frac{4}{2}$ 

Text: Hebung 1 2 3 4 || 1 2 3

Hier haben wir in der Vierzahl der Takte die Grundform fast aller deutschen Volklieder, Märsche und Tänze vor uns, wie sie im Mittelalter bestanden hat und noch jetzt besteht. Der im germanischen Vers vorherrschende Auftakt ist eine Eigentümlichkeit, die in der sprachlichen Betonung der ersten Silbe ihren Grund hat. Nicht zufällig erscheint es mir, dass in der Allemande (wo sie gesungen wird) die urdeutsche Hildebrandstrophe vorliegt, bestehend aus vier Langzeilen, jede mit 4 + 3 Hebungen, wie ich durch Zahlen unter den Noten angedeutet habe. Die Musik der Allemande (im $\frac{4}{4}$ Takt) geht meistens aus Dur und ist durchweg ruhig und gefällig. Die Allemande — so sagen die Musiklexika und Ästhetiker — zeigt das Bild eines zufriedenen Gemüthes; ihr Tempo ist behäbig, die Harmonien sind gewählt, ernst und wohl vorbereitet. Wenn die Franzosen uns Deutsche nach dem ihnen zunächst sesshaften Stamme der Alemannen benennen, so darf man auch beim »deutschen« Tanz (Allemande) vor allem an den Tanz jener einfachen Natursöhne in Schwaben und der Schweiz denken, der den Charakter jugendlicher Fröhlichkeit und heitern Temperaments besessen haben mag, wie er ihn noch hat.

Auffallen muss es aber, dass die schwäbischen Tänze und Tanzlieder heutzutage und nachweislich schon im 18. Jahrhundert im $\frac{3}{4}$ Takt geschrieben sind, dass ferner alle Tänze, die in Süddeutschland bis nach Mozart's Zeit »Deutsche« genannt wurden, den Walzertakt haben, während die alte Allemande im 16. und 17. Jahrhundert den geraden Takt festhält. Wie ist dieser Widerspruch wohl zu erklären? Jedenfalls ist der Name Allemande nicht von einem Deutschen ausgegangen, sondern nur eine willkürliche Bezeichnung für einen ernsten ruhigen Kunstdanz, durch französische Tanzmeister im 16. Jahrhundert entstanden. Man kannte in Frankreich damals sehr wahrscheinlich den deutschen, getretenen Tanz im $\frac{4}{2}$ Takt, aber den dazu gehörenden, aus Tripeltakt gehenden Springtanz ignorierte man (weil man dafür die Courante hatte) und bezeichnete nur den getretenen Tanz im $\frac{4}{4}$ Takte als deutschen, als Allemande.

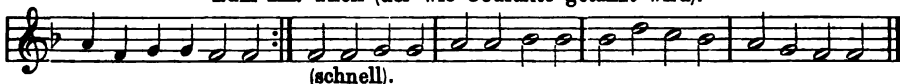
Über die Ausführung der Allemande lassen wir uns durch den französischen Tanzlehrer und Domherrn Tabourot belehren, der in seiner *Orchésographie* 1588 [Czerwinski, Übers. S. 82] sagt: »Die Allemande ist ein bei den Deutschen gebräuchlicher Tanz von mittlerem Tempo, von dem ich glaube, dass er zu den ältesten unserer Tänze zählt, denn wir (?) stammen von den Alemannen ab. Er ist ein geselliger Tanz, den Sie (sein Schüler Capriol) mit mehreren Andern zugleich tanzen können, indem Sie eine Dame an der Hand führen und andere Paare sich hinter Ihnen aufstellen, Alle entweder nach, vor- oder rückwärts im geraden Takte drei Pas und eine Grue (Fußhebung) ohne Sprung tanzen. An einigen Orten wird nur ein Pas und eine Fußerhebung gemacht. Sind Sie am Ende des Saales angelangt, so wenden Sie um, ohne die Hand der Tänzerin loszulassen,

und die Ihnen folgen machen dasselbe, sobald sie eben dort anlangen. Wenn die Musiker zu spielen aufhören und die erste Partie des Tanzes beendet ist, bleiben Alle stehen, unterhalten sich einweilen jeder mit seiner Dame, und beginnen sodann den II. Theil, der dem ersten gleich ist. Wenn Sie zu der dritten Abtheilung kommen, so haben Sie dieselben Pas im schnellern Tempo und gedrängter zu machen, wobei Sie kleine Sprünge hinzufügen, wie bei der Courante, und wie Sie aus der beigedruckten Tabulatur ersehen.« Hier sind die Noten.

Arie zum I. und II. Theil.



Zum III. Theil (der wie Courante getanst wird).



Aus dieser Beschreibung ersehen wir: die alte Allemande ging aus $\frac{4}{2}$ Takt und war nichts anderes als der getretene deutsche Tanz des frühern Mittelalters. Der zweite Theil, den der wenig musikalische Tabourot fälschlich im geraden statt $\frac{3}{4}$ Takt giebt, ging schneller und wurde gesprungen (also Springtanz). Diese alte Allemande, davon MB. 82 und 138 noch hübsche Beispiele bringen, verschwand allgemach im 17. Jahrhundert aus den Tanzkreisen, wurde aber bis in das 18. Jahrhundert in Claviersachen erhalten. In den Suiten geht die ernste Allemande der beweglicheren Courante voran, die stolze Sarabande folgt und die rasche Gigue schließt die Folge.

Wie in Frankreich und Deutschland kannte man auch in England zur Zeit Shakespeare's (1564—1614) die Allemande und verstand darunter einen umgehenden, getretenen Tanz zum Unterschied vom Springtanz. Eine gleichzeitige Parallelstelle zum Hamlet, die der Schriftsteller Steevens nachgewiesen, sagt: »We Germans have no changes in our dances: An almain and an upspring, that is all.«

Ebenso gehörte auch in Spanien die Allemanda zu den üblichen Tänzen des Mittelalters, deren Aufhören der große Freund dieses Tanzes, der Dichter Lope de Vega (1562—1635) in seinem Roman »Dorothea« bedauert.

Unbekümmert um die fremde und verkehrte Namensgebung da draußen tanzte in der Heimat das Schwabenvolk seinen gewohnten Rundtanz »Schwäbisch« oder Schleifer im angestammten $\frac{3}{4}$ Takte fort und so bis heute.



Nach Verschwinden der alten Allemande im $\frac{4}{2}$ Takte wird es im 17. und 18. Jahrhundert Brauch, unter einer Allemande oder einem »Deutschen« einen Tanz im Tripeltakte zu verstehen.

Die Allemande mit Touren¹ ist ein Kunsttanz spätern Ursprungs, der wie der schwäbische Schleifer aus $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takt geht. Sie wurde zuerst um das Jahr 1680 am Hofe des französischen Königs Ludwig XIV. zu Versailles getanzt. Die Tanzenden stehen paarweise hintereinander oder auch sind zwei Herren jeder zwischen zwei Damen einander gegenüber placirt. Der Schritt ist der des langsamen Walzers, besteht nur aus drei sogenannten pas marchés und wird ganz

¹ Vergl. A. Waldau, böhmische Nationaltänze 1859. I, 65. Czerwinski, Tanzgeschichte S. 153. Voss, Tanz 326.

geschliffen, bald vorwärts, bald zurück. Der Tanz ist unstreitig einer der schönsten und gemüthlichsten, doch sind die Touren zum Theil schwierig auszuführen, wenn die Grazie nicht verletzt werden soll, da der vorzüglichste Reiz in der ungezwungenen Haltung und Verschlingung der Arme liegt. — Im Grunde ist die Allemande nichts anderes als der am Hofe Ludwigs XIV. mit Touren arrangirte deutsche Walzer. Diese Allemande sollte eine Art künstlerische Einverleibung der deutschen Provinz Elsass in das französische Reich (1680) sein. Wiederaufnahme fand sie 1703, und noch unter Napoleon I. machte sie auf Pariser Theatern Furore, sodass sie in den Zwischenakten oft aufgeführt werden musste.

Die Bourrée

ist ein altfranzösischer Volkstanz, der aus der Auvergne stammt, aus $\frac{4}{4}$ oder sehr gemäßigtem $\frac{2}{4}$ Takt geht, stets mit zwei Achtel Auftakt beginnt und den Rhythmus $\frac{2}{4}$  oder  durchweg festhält. Die Musik hat zwei Reprisen von je acht Takten (MB. 83). Es hat dieser Tanz etwas Gelassenes, Unbekümmertes und liebenswürdig Nachlässiges in seinem Wesen; fließend gleiten seine simplen, halbheitern Melodien dahin. Freilich in Suiten und Partiten wurde die Musik freier behandelt und diesem Tanze, wie auch andern Tanzmelodien, das Nationale genommen. — Das Chemnitzer Musiklexikon vom Jahre 1749 zählt die Bourrée zu den langsamen französischen Tänzen und sagt: sie sei nebst Menuett und Courante der dritte Fundamentaltanz, weil sie die Floretts (besondere zierliche Pas) in sich schließe, sei leicht zu lernen und lustig zu tanzen. — Die Tanzschritte der Bourrée sind kurz und munter und wurden später in der Allemande, Anglaise und Ecossaise angewendet, wo man sie »pas fleurets« nannte. Man tanzte die Bourrée einfach und figurirt und hatte verschiedene Arten, z. B. Bourrée d'Achille, Bourrée de Versailles etc. [Czerwinski, Tanzkunst 90. Die Ausführung lehrt Klemm, Katechismus der Tanzkunst 56—61.]

Bergamasca oder Bergamasker Tanz

ist ein italienischer Tanz, der seinen Namen von der in der Lombardei gelegenen Provinz Bergamo hat, deren Bewohner in Manieren und Sprache als größte Tölpel in Italien galten. Als eine Art Bauerntanz lässt ihn Shakespeare im Sommertraum (5. Akt) tanzen, nachdem Zettel den Herzog gefragt, ob er einen bergamaskischen Tanz zu sehen wünsche. Somit war die Bergamasca schon im 16. Jahrhundert gekannt. Musikstücke dieses Namens kommen noch am Ende des 18. Jahrhunderts in Violinsonaten vor. Sie gehen aus $\frac{2}{4}$ Takt und bestehen aus zwei Theilen mit je acht Takten.

Der Branle

ist unter allen französischen Tänzen der älteste, weil er der Urtanz aller Nationen, d. h. ein mit Gesang und Spiel begleiteter Chorreigen ist, was in Deutschland Leich und Reigen hieß. Die Schriftsteller über Tanz und Musik mühen sich vergeblich um eine richtige Beschreibung dieses Tanzes, weil er nach Zeit und Gegend so vielgestaltig in seinem Charakter war.

Fest stehen folgende Punkte über Ausführung des Branle:

1. Die Tänzer bildeten einen Kreis, fassten einander Hand an Hand und machten allerhand Verbeugungen. Darum nennen Praetorius und Rousseau ihn einen veralteten rondoartigen Tanz mit ländlichen Tonweisen, den ihrer Viele, einander an der Hand führend, in die Runde tanzten. (Walther.)

2. Zu jedem Branle wurde gesungen, d. h. der Tanz war von Gesang begleitet, wie man das noch heute in Südfrankreich auf dem Lande sehen und hören kann.

3. Eigenthümlich in den dazu gesungenen Tanzliedern war der fröhliche Refrain, d. h. Wiederkehr des ersten Themas nach verschiedenen Zwischensätzen. Das gilt noch jetzt von Wort und Weise aller echten Volkslieder.

4. Die Bewegung war nicht so heftig, wie in den Galliariden und Couranten, sondern gelind; es wurde getanzt allein »mit den Knien, ohne Sprünge«. (Praetorius 167.)

5. Die Musik ging jederzeit aus geradem Takte bei mäßigem Tempo.

Wir sehen hieraus, dass unter Branle nichts anderes als der »getretene Tanz« oder Reigen der Deutschen zu verstehen ist.

Das Wort Branle (ältere Form »Bransle«) ist abzuleiten vom französischen »bransler, sich regen, sich bewegen.


Mit diesem Tanze, davon es schon im 16. Jahrhundert in Tabourot's Orchéographie (1588) verschiedene Gattungen giebt, wurden ehemals in Frankreich alle Bälle angefangen, wie jetzt mit der Polonaise. Zur Zeit Ludwigs XIV. war die ständige Tanzordnung: »Branle, Courante, Gavotte und Menuett.«

Noch zu Matthesons Zeit (1700—1730) waren die Branles in Opern gebräuchlich. In Suiten sind sie niemals vorgekommen. Musikproben siehe Beilagen Nr. 84—87. 141. 189. 190.

Der Canarie

(Canary, Canarienvogeltanz) war ein schon im 16. Jahrhundert in Frankreich gekannter, noch mehr aber im 17. Jahrhundert unter Ludwig XIV. und auch in England beliebter Tanz, der den befiederten Bewohnern der canarischen Inseln abgelernt und wahrscheinlich von spanischer Herkunft ist. Treuherrig bemerkt M. Praetorius, als er eine Probe mittheilt (s. MB. 88) über die Abstammung dieses Tanzes: »Aus der Insul Canarien«. Richtiger urtheilt Tabourot 1588 in seiner Orchéographie [Czerwinski, Übersetzung 123]: »Manche behaupten, dass dieser Tanz auf den canarischen Inseln gebräuchlich und allgemein verbreitet sei. Andere meinen (und denen schließe auch ich mich an), dass derselbe einem für eine Masquerade componirten Ballette entnommen wurde, bei welchem die Tanzenden als Königin und Königin von Mauritanien, oder auch als Wilde, mit vielfarbigem Federschmucke geziert, verkleidet waren.

»Der Canarie wird folgendermaßen ausgeführt: Ein junger Mann wählt eine Dame und tanzt mit ihr nach der entsprechenden Musik bis an das Ende des Saales, wo er seine Tänzerin verlässt und rückwärts tanzend an den Ausgangspunkt zurückkehrt, stets die Dame im Auge behaltend. Sodann nähert er sich ihr wieder, wobei er gewisse Passagen ausführt, worauf er abermals zurückweicht. Die Tänzerin führt hiernach dasselbe aus, indem sie unter Passagen an den Tänzer herankommt und wieder zurückweicht, was nun abwechselnd von Beiden solange geschieht, als die verschiedenen Passagen dies möglich machen. Die Passagen sind zwar sehr heiter und lustig, aber auch fremdartig, bizarr und wild.« — Ähnlich beschreibt dieses Vor- und Rückwärtshüpfen durch den Saal von einem Tanzpaare Feuillet in seiner Choréographie 1700.

Die Musik der Canarie's (MB. 88. 89) bewegt sich im schnellen $\frac{3}{8}$ oder $\frac{6}{8}$ Takte, deren erste Note gewöhnlich punktirt ist () . Sie hatte zwei Reprisen, ohne Auftakt. Nach der Vorschrift Matthesons (vollkommener Kapellmeister 227) müssen

die Canarie's, die er zu den Giguen rechnet, große Begierde und Hurligkeit mit sich führen, aber dabei ein wenig einfältig klingen, was dadurch hergestellt wird, dass alle vier Absätze jedesmal im Haupttone schließen.

Die Chaconne

(ital. Ciacona) ist ursprünglich ein in Italien beliebter Tanz gewesen. Dann benennt man auch mit diesem Worte ein längeres ausgeführtes Tonstück, im $\frac{3}{4}$ Takt und stets in Durtonart, darin ein obligater Bass von 4—8 Takten, nachdem er Anfangs allein vorspielt, fortwährend wiederholt wird, aber zu demselben dann allerhand Melodien nach Art der Variationen in der rechten Hand ausgeführt werden (MB. 90). Dieser feststehende Bass (Basso ostinato genannt) darf jedoch auch im Verlauf des Stückes in die verwandte Molltonart versetzt und ebenfalls mit Variation in der Gegenhand versehen werden. Händel und Bach haben dergleichen Bässe reizend und tiefinnig, durchweg aber meisterlich durchgeführt. Auch in Glucks Alceste ist die Chaconne verwendet.

Die Chaconne soll von den Arabern nach Spanien gebracht worden sein und von dort aus weitere Verbreitung gefunden haben. Ihren Namen will Mattheson von einem Eigennamen Chacon ableiten. Nach Anderer Meinung soll sie durch einen Blinden (ceccone) erfunden worden sein, woher ihr Name stamme.

Sie wurden von Personen beiderlei Geschlechts paarweise getanzt. Das Tempo war etwas langsamer als das der Menuett.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war sie besonders beliebt und fasste seitdem festen Fuß auf allen Bühnen, obwohl die Sittenrichter wiederholt gegen sie eiferten.

Ähnlich an Charakter und Ausführung ist die Passacaglia (s. unten). Über das Tempo beider sind alte Autoren nicht einig, Mattheson will die Passecaille etwas rascher als die Chaconne gespielt haben.

Die Courante oder Corrente

war ein altfranzösischer Tanz im gemäßigten $\frac{3}{2}$ oder $\frac{3}{4}$ Takte, und zwar niemals Volkstanz, sondern nur Kunztanz der feinern Gesellschaft vom 16. bis 18. Jahrhundert. Die Tanzmelodie ergeht sich in lieblichen, zierlichen Läufen, die (nach Mattheson's Annahme) süße Hoffnung, Sehnsucht und Verlangen aussprechen, zugleich etwas Herzhaftes und Erfreuliches enthalten. Sie besteht aus einer kürzern und längern Reprise, beginnt mit einem kurzen Auftakte und schließt mit dem schweren Takttheile. Ihr Vortrag ist mehr gestoßen als geschleift. — Als Tanzweise wurde sie gesungen, gezeit, auf der Laute und auf dem Clavier gespielt. Für die Laute war sie im 16. und 17. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland sehr beliebt. Alte Musikproben gebe ich in MB. 91—94 und 151. — Als die Courante in die Suite Aufnahme fand, wurde ihre Musik freier behandelt. Proben giebt es zahlreich bei Händel und Bach. Auch in Gluck's Orpheus Nr. 39 steht ein Beispiel.

Wie ihr Name (vom lat. *currens saltatio*) andeutet, war die Courante ein getretener Tanz, ein Umgang mit der Dame, unter vielen Verbeugungen, Auftreten auf die Fußspitzen und andern künstlichen Pas. Nach erfolgter Reverenz führte der Tänzer seine Tänzerin mit gebogenen, gestrichenen und hüpfenden Pas in einem Oval oder im Viereck herum, zu dem Platze zurück, abermalige Reverenz und der Tanz war zu Ende.

Sie muss im 16. Jahrhundert anders als später getanzt worden sein, darum die Beschreibung ihrer Ausführung bei Tabourot (1588) nicht zu der in spätern Werken stimmt. Irrthum ist jedenfalls die Angabe Tabourots, dass der Tanz raschen $\frac{2}{2}$ oder $\frac{2}{4}$ Takt habe, da doch gleichzeitig und vor und nach ihm alle Couranten den raschen $\frac{3}{2}$ oder $\frac{3}{4}$ oder $\frac{6}{4}$ Takt aufweisen, z. B. schon die in Philidor's Sammlung Bd. I. stehenden, von Heinrich II., Karl IX. und Heinrich III. (also ca. 1550—80) getanzten Couranten.

Im 16. Jahrhundert war die Courante eigentlich mehr ein kleines pantomimisches Divertissement als ein Tanz, dessen Einleitung den Tänzern dazu diente, ihre persönlichen Vorzüge und Fähigkeiten, sowie ihre tanzkünstlerischen Talente zu zeigen. Auffallend und an den Walzer gemahnend ist nach der Erzählung Tabourot's (1588, Übersetzung 81) etwas in der Ausführung der Courante. Nachdem er seinem Schüler die Tanzpas gezeigt hat, sagt er: »Zu meiner Zeit (also vor 1530) hatte man auf die Courante eine Art Spiel, ein Ballet eingerichtet. Drei junge Leute wählten drei Mädchen und stellten sich mit ihnen in die Reihe auf. Der erste Tänzer führte seine Dame an das andre Ende des Saales und ließ sie dort stehen, während er zu den andern zurückkehrte; der zweite und dritte Tänzer thaten dasselbe, so dass die Damen an dem einen, die Herren am andern Ende des Saales allein standen. Sobald der dritte zurückgekehrt war, begann der erste mit allerlei Sprüngen und verliebten Gebärden, wobei er seine Beinkleider streckte und sich das Hemde zurecht zog, sich wieder seiner Tänzerin zu nähern, die ihn aber mit der Hand abwehrte und ihm den Rücken kehrte, darauf er wieder zurückging und sich trostlos zeigte. Ebenso thaten die beiden Anderen. Hierauf aber tanzten alle drei ihren Damen entgegen und baten mit gefalteten Händen um Gnade und Verzeihung: dann ließen sich die Tänzerinnen von ihren Herren in die Arme schließen und tanzten mit ihnen die Courante zu Ende.«

Im 17. Jahrhundert wurde die Courante durch die Tanzakademie zu Paris umgearbeitet und zum Ceremonientanz umgeschaffen und nahm in der feingebildeten Welt dieselbe Stelle bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts ein, wie ehemals die Pavane und die kurz nach der Courante folgende Menuett. Die Ausführung des Ceremonientanzes (der Courante) hat Czervinski in seiner Geschichte des Tanzes S. 131 ff. beschrieben. Die Wiedergabe liegt mir fern.

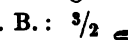

Bemerkt sei zum Schluss noch, dass einige Franzosen die Entstehung des Walzers aus der Courante herleiten wollen.

Die Galliarde

(ital. Gagliarda, franz. Gaillard) war nach ihrem Ursprung ein altitalienischer Tanz von lustigem Charakter, aber auch in Frankreich, Spanien, England und Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert sehr beliebt. Ihr Name wird abgeleitet vom italienischen »gagliardo«, was so viel heißt wie lustig, stark, kühn, üppig. Dieselbe Herleitung hat der Franzose, denn sein »gaillard« heißt lustig, ausgelassen. Nicht falsch ist die Herleitung des Namens Galliarde quasi Valiarde vom lateinischen *validus* = stark, wie Taubert (Tanzmeister 1617, S. 369) und Walther (Lexikon 1732) annehmen, da das lateinische und das italienische Wort eines Stammes sind. »Es ist ein gar lustiger starker Tanz«, meint Walther. »Er hat ein gar fröhliches, straffes Wesen. Weil demnach der Gaillard mit geradigkeit vnd guter Disposition, mehr als andere Tänzze verrichtet werden, hat er ohne zweifel den Namen daher bekommen«, sagt Praetorius [Syntagma 1619. III, 24].

Weil dieser Tanz bei den Römern hauptsächlich im Gebrauch war, vielleicht dort seinen Ursprung hatte, nannte man ihn ehemals geradezu *Romanesca*, und

in Frankreich Romanesque, römischen Tanz, und es erklären ältere Autoren (wie Brossard, Tabourot), dass die Musik der Galliarde und Romanesca, sowie die Ausführung beider Tänze dieselbe sei.

Die Musik der Galliarde stand stets im $\frac{3}{2}$ oder $\frac{3}{4}$ Takt, mit stark markirtem Volltakt beginnend, dabei die erste Note im zweiten Takte doppelt lang oder punktiert, z. B.: $\frac{3}{2}$  || $\frac{3}{2}$  || Es waren in der Galliarde 5 Fußstellungen (Pas) nothwendig, weshalb sie auch »cinque pasa« genannt wird. Dem entsprechend musste die Musik sein, wie das folgende Notenbeispiel aus Tabourot (Orchésographie 1588) bestätigt:

1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5



La tra-di-to-re mi fa mo-ri-re



Über das Alter dieser Galliarde-Melodie erzählt Tabourot: »Als ich in Poitiers tanzen lernte (um 1530?), spielte unser Tanzmeister eine Galliarde, welche »La traditore my fa morire« hieß. Sie ist eine der schönsten der damals üblichen Galliarde.«

Das Tempo der Galliarde war mäßig geschwind, wurde mit der Zeit aber rascher genommen. Schon Tabourot bemerkt (S. 43 der Übersetzung), dass dieser Tanz seiner Zeit (1588) sehr stürmisch getanzt werde, früher viel ruhiger gewesen sei. Die Melodie war fließend und hatte in der Regel zwei Reprisen von je vier oder acht oder zwölf Takten, wobei die Tänzer unter grotesken Sprüngen das Zimmer nach allen Richtungen durchschleiften. Nach Frisch's Wörterbuch wurde die Galliarde nach der Länge und nach der Breite des Saales mit Schleifen der Füße und Capriolen getanzt. (Die ausführliche Beschreibung der schwer auszuführenden Tanz-Pas, wie sie Tabourot giebt, gehört nicht hieher.)

Das Alter der Galliarde ist nicht zu bestimmen. Musikstücke dieses Namens kommen schon 1529 in den älteren Notendruckten vor, für Klavier und mehrere Instrumente oder Singstimmen; ferner finden wir sie in allen Lautenbüchern, in Orgeltabulaturen 1577 als Neue Galliarde, Gaillard Français stark vertreten. Sie wurden gesungen und gespielt zum Tanze, oft beides vereint.

In den Musikbeilagen Nr. 46^b. 95—100. 112. 140. 142. 170. 172. 173. 178. 179. 184^b. 185 findet der Leser eine Anzahl Galliarde.


Die Galliarde wurden auch wegen des darin vorkommenden »Umkehr« Volten genannt (s. unter Volta S. 140 fg.).

M. Praetorius (Syntagma Mus. III, 24) behauptet von diesem Tanze: »Auch wird er von den Italienern Saltarello genannt, wenn sie Texte von Liebesliedern dazu setzen, welche sie in Maskeraden singen und zugleich tanzen, ohne weitere Instrumente dabei zu gebrauchen.« Diese Behauptung ist nur insoweit richtig, als jeder Saltarello, dem deutschen Springtanz entsprechend, aus dreitheiligem Takte geht. Ein Saltarello bildete daher im 16. Jahrhundert stets den zweiten Theil (den Nachtanz) zum vorangehenden ruhigen Tanz im geraden Takte, das war eine Pavane oder ein Passemezzo. Heutzutage heißt jeder römische Straßentanz im raschen $\frac{6}{8}$ Takte Saltarello und ist derselbe Tanz wie bei den Neapolitanern die Tarantella. Bemerket sei, dass man in Deutschland auch den Spottnamen »Geißtanz« für Galliarde findet.

Die Gavotte

ist ein altfranzösischer Tanz, dessen Ursprung von den Gavots, den Bergbewohnern der Dauphiné hergeleitet wird.¹ Im 16. Jahrhundert kommt sie noch nicht vor, wenigstens nennt 1588 die Orchésographie sie noch nicht. Um 1600—1612 kam sie durch französische Tanzmeister nach Deutschland und aus der Hand solcher hat Praetorius in einem Bransle simple sechs Gavotten mitgetheilt.²

Es sind heitere, muntere Melodien im geraden Takte, wie sie zu Reigentänzen der französischen Bauern gesungen und daher zu jedem Bransle benutzt wurden. Der Charakter des Tanzes ist munter und zärtlich, das Tempo etwas lebhaft.

Die im 18. Jahrhundert und schon vorher in französischen Opern vorkommenden Gavotten (MB. 200) haben als Eigenthümlichkeit, dass sie nach Art vieler französischer Nationalgesänge stets mit zwei Viertelnoten Auftakt beginnen, also den Rhythmus $\frac{4}{4}$  darstellen.

Die Musik hat zwei Theile von je acht Takten, die sich wiederholen. Beispiele der alten Gavotte sind zu finden bei Händel, große Altarie im Josua; Gluck, Orpheus Nr. 36, Alceste am Schluss.

In jüngster Zeit ist die Gavotte wieder in moderne Suiten eingeführt und als Salon-Tanzstück, sogar als Konzertstück beliebt geworden. Zu der vielgehörten Gavotte »Air Louis XIII.«, komponirt von H. Ghys 1868, findet man die wahre historische Unterlage unter MB. Nr. 166.

Die Gigue oder Gigue

(spr. Schihk), italienisch Giga, englisch Jig. Darunter verstand man einen alten Tanz von fröhlichem Charakter, im muntern Tempo und stets im $\frac{6}{8}$ oder $\frac{12}{8}$ Takt, oder $\frac{4}{4}$ Takt mit 12 Achteltriolen notirt. Sie kommt als Musikstück vor der Mitte des 17. Jahrhunderts nicht vor; seitdem aber wurde sie in England, Schottland, Frankreich, Italien bekannt und beliebt, hat sich als Tonstück in Partiten und Suiten auch in Geigen-Konzerten bis spät ins 18. Jahrhundert erhalten und ist — was zu beachten — als Schiffertanz in Irland und England noch heute in Gebrauch. Die Urheimath des Tanzes ist bis jetzt noch nicht festgestellt. Französischen Ursprungs ist sie keinesfalls, da sie weder in Tanzlehrbüchern (z. B. bei Tabourot 1588) unter den damaligen französischen Tänzen erwähnt ist, noch auch in der Terpsichore von M. Praetorius 1612 vorkommt.

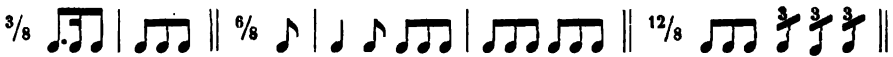
Ich halte die Jig, schott. Jegg (spr. Schik), nach ihrem Ursprunge für einen keltischen Tanz. Darauf weist ihr Verbreitungskreis und besonders der Umstand hin, dass sie noch heute bei Völkern gekannt und volkstümlich ist, die keltische Überreste in Sprache und Sitten bewahrt haben: bei den Iren und Schotten. Mattheson (vollkommener Kapellmeister 1739, S. 227) scheint diesen Ursprung zu ahnen, indem er die englischen Gigen die gewöhnlichen nennt, und Walther's Lexikon 1732 bezeichnet die Gigue geradezu als »Englischen Tanz«. Walther nennt die Gigue oder Chique eine Instrumental-Pièce, allerdings habe ich unter allen gesammelten Gigen nie eine für Gesang bestimmte gefunden. War dieser Tanz

¹ »Gavotte: Ist ein Landt (?), darinnen eitel Bawren wohnen, von welchen dieser Dantz erst herkommen. Vnd diese Däntse werden alle begriffen vnter dem Namen Bransle simple, weil sie alle also: wie sie in der Reye folgen, nacheinander gespielt vnd gedantzet werden.« M. Praetorius, Terpsichore 1612.

² Davon einige in MB. Nr. 101—103. Vergl. Nr. 198.

aber wirklich niemals gesungen, sondern nur für die Geige bestimmt, so dürfte man daraus folgern, dass sein Name von dem Saiteninstrument der Fiedel oder Geige entlehnt sei, die seit dem 12. Jahrhundert nach ihrer Ähnlichkeit mit einem Schinken oder Thierschenkel *gigue* heißt.¹

Als Tanzstück in englischen Tanzsammlungen hatten die *Giguen* durchweg einen muntern, lebhaften Charakter (*Presto-Tempo*), bestanden in der Regel aus zwei Reprisen von je 8 Takten. Die Musik zeigt nur glattfließende flüchtige Passagen mit folgenden Rhythmen (s. MB. 105. 106. 202):



Mattheson (vollkommener Kapellmeister S. 227) unterscheidet vier Arten dieser Tanzweise, gibt jeder aber einen andern Charakter, womit er Unerwiesenes behauptet und sich widerspricht: a) die englischen *Giguen* oder die gewöhnlichen haben zu ihrem Abzeichen einen hitzigen und flüchtigen Eifer, einen Zorn, der bald vergeht; b) die welsche *Giga* (ital.), die nicht zum Tanzen (?) sondern zum Geigen gebraucht wird, wovon auch ihre Benennung herrühren mag (!), zwingt gleichsam zur äußersten Schnelligkeit und Flüchtigkeit, doch mehrentheils auf eine fließende und keine ungestüme Art, etwa wie der glatt fortschießende Strompfeil eines Baches. c) Die canarischen *Giguen* nennt er hüpfend, mehr davon siehe unter Canarie (S. 126). d) Die spanischen *Loures*, die Mattheson als hochmüthig einhergehend und also abweichend im Charakter schildert, gehören wohl nicht in diese Gattung, auch ist ihr Name gar nicht spanisch.

Die Loures

sind altfranzösische Volkstänze, ursprünglich für den Dudelsack; denn *Loure* bezeichnet im Altfranzösischen eine Sackpfeife, »*Loureur*« den Sackpfeifer. — Sie bewegten sich langsam und gravitatisch im $\frac{6}{4}$ Takte, gewöhnlich die erste Note punktiert, zuweilen auch mit Auftakt



Sie zeigen nach Mattheson (der sie unter das Geschlecht der *Giguen* rechnet) »ein stolzes aufgeblasenes Wesen, weshalb sie bei den Spaniern beliebt sind. [MB. 107.]

Die Menuett

(franz. *le Menuet*, ital. *il Menuetto*) ist ein höchst graziöser französischer Nationaltanz, der aus Poitou stammt. Sein Name kommt her vom franz. *menu* (d. h. zierlich, klein), weil der Tanz mit kleinen zierlich gemessenen Schritten getanzt wird. »Die *Menuett* ist eine Tochter der *Courante*, und weil aus ihr entsprungen, wurde sie von Tanzmeistern gleich nach der *Courante* gelehrt, als der zweite Fundamentalsatz« (s. Taubert, Tanzmeister 615).

Die erste *Menuett* wurde 1653 zu Versailles von Ludwig XIV. mit seiner *Maitresse* getanzt. Die Musik dazu hatte Lully, der Vater der französischen Heldenoper, gemacht. Lully's *Menuett* ist in Noten erhalten (MB. 109). Die Melodie geht aus $\frac{3}{4}$ Takt; die drei Viertel haben nie Punkt, aber sie lösen sich zu-

¹ Grundlos ist die Herleitung des Tances *Giga* und *Gigue* von einem indecenten Tanz der Kongo-Neger an der Westküste Afrikas, welcher *Chica* heißt und aus welchem in abgeschwächter Form der spanische *Fandango* hervorgegangen sein soll.

weilen in Achtelnoten auf. Das Ganze hat zwei Reprisen von je 8 Takten; nach je 4 Takten ist ein merklicher Einschnitt. Die einstimmige Melodie ist von einem einstimmigen Basse begleitet, der zuweilen imitirend auftritt. Volle Accordgriffe giebt es nicht.

Der Charakter der Menuett ist: reizender Anstand mit aller Einfachheit und Gemessenheit. Sie ist (nach Schubart) »ein zierliches, in Kunst gekleidetes Compliment nach dem Geiste der Franzosen«. Das Tempo war daher stets ein gemäßigtes.

Nach seiner Einführung am französischen Hofe wurde bald darauf dieser Tanz in ganz Frankreich, Italien, England verbreitet und siedelte auch nach Deutschland über, und hunderttausende von Menuetten wurden seitdem komponirt, gespielt und getanzt. Mit der Menuett wurden über 150 Jahre lang alle Gesellschaftstänze in Frankreich und Deutschland eröffnet. Die französischen Tanzmeister bildeten Kombinationen von Menuetten und anderen Tänzen, z. B. wechselten sie das langsame Tempo der Menuett mit dem raschen der Anglaise ab und nannten diese Art »Menuet gentil«. Auch unterschied man nach künstlichen Tanztouren und willkürlichen Namen verschiedene Arten und sprach von Menuet à la Viganò, M. à la reine, M. à la cour etc.

Durch das ganze 17. und 18. Jahrhundert beherrschte die Menuett als Lieblingstanz die Tanzwelt und die Componisten. Man nannte die Menuett, ihrer Grazie und Vollkommenheit wegen, die »Königin der Tänzer«.

Ist auch die Menuett aus der Reihe der geselligen Tänze längst geschieden, so hat sich dieselbe doch noch in größern Instrumentalkompositionen unserer Meister erhalten. Zunächst nahm man sie, wie andere Tanzmelodien, in die sogenannten Suiten und Partiten auf, was schon seit Anfang des 18. Jahrhunderts Sitte war und auch von Bach und Händel geschah. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts wurde die Menuett in die Sonate und Symphonie aufgenommen, wo sie zwischen das Adagio und Finale tritt. Vor allen that dies Haydn in seinen Quartetten, Trios und Symphonien, nach ihm auch Mozart.

Doch hiermit änderte sich der ursprüngliche Charakter dieses Tanzes. Man band sich nicht mehr streng an das Tanzmäßige, sondern wählte freieren Rhythmus, tiefere Harmonie und vor allem rascheres Tempo. Als mustergültig, zum Tanz brauchbar, blieb lange die berühmte Menuett aus Mozarts Don Juan in großer Gunst.

Die neuere Menuett à la Haydn ist also fröhlich, rüstig, frei und nobel, dabei immer graziös und voll echt deutscher Freudigkeit und neckischer Munterkeit. Aus der Menuett hatte sich schon bei Mozart und Haydn, noch mehr aber bei Beethoven, eine neue, geistesverwandte Form, das Scherzo entwickelt, das mehr und mehr den Tanz-Charakter negirte und darum beim Wegfall der Sache auch den Namen zu vertauschen liebte. So sehen wir, wie unser modernes Scherzo aus der alten Menuett entstanden ist. — Einige alte Menuette, zuletzt zwei von Mozart, findet der Leser in MB. 109. 110. 201. 246. 247.

Übrigens hat die Menuett mit ihren Varianten und Abarten über zwei Jahrhunderte hindurch den Geschmack am Tanze in der ganzen gebildeten Welt gefesselt und man darf sagen vervollkommenet. Dieser Ruhm wird ihr, der »Königin der Tänzer, bleiben.

Die Morisca oder Moresca

ist das italienische Wort für den Mauren- oder Mohrentanz, französisch moresque, englisch morris-dance. Es ist eine Art Schwertertanz, der überall zu

finden ist, wo Traditionen vom weltgeschichtlichen Kampf der Christen gegen die Saracenen sich erhalten haben, und vermuthlich soll in diesem Waffentanz jener Kampf dargestellt werden. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist er maurischen Ursprungs. Auf die Mauren (Mohren) weist sein Name entschieden hin; denn Morisco nennt man einen Abkömmling der seit 1492 mit Gewalt zum Christenthum bekehrten Mauren (Araber) in Spanien. In Spanien wurde die Moresca gewöhnlich von einer Anzahl junger Leute, mit Schwertern in den Händen, unter Capriolen und seltsamen Luftsprüngen zur Darstellung gebracht, er war also ein Schwertertanz, ähnlich dem Baskensprung, und könnte recht wohl ein Tanz der Westgothen gewesen sein, die darin ihren Kampf gegen die Mauren darstellten.

Aus Spanien soll er sich schon im 14. Jahrhundert nach England (unter der glänzenden Regierung Eduard's I. 1272—1307) und von da aus weiter über ganz Europa verbreitet haben, so dass er im 15. und 16. Jahrhundert in England, Deutschland, Frankreich, Italien etc. zu den beliebteren Volksvergütungen gehörte.

In England gehörte sonst, seit Eduard III. († 1377) bis in die Neuzeit, der Morris-dance zu den Volksbelustigungen, welche die Feier des ersten Maitags verherrlichen, und ward bei dieser germanischen Frühlingsfeier von einer Anzahl jährlich wiederkehrender Masken um einen geschmückten Maibaum aufgeführt. [Ausführliche Beschreibung siehe bei Czerwinski, Tanzgeschichte 65.]

In Corsica hat die Moresca ihren kruzritterlichen Charakter bis heute bewahrt und stellt hier stets einen Kampf gegen die Saracenen dar, sei es die Befreiung von Jerusalem, die Eroberung von Granada, oder die Einnahme der corsischen Städte Aleria und Mariana durch Graf Hugo Colonna. — Sie hat übrigens auch in Griechenland, bei den Albanesen, Serben und Montenegrinern sich lange erhalten, alles Völker, bei denen die Kämpfe zwischen Christ und Muhamedaner lange fortbestanden haben. Übereine in Dalmatien 1838 dem Sachsenkönig Friedrich August vorgetanzte Moresca s. Biaoletto, Reise S. M. des Königs von Sachsen S. 35.

In Deutschland finde ich sie 1582 bei Fischart als Moriskentanz erwähnt, und in Lautenbüchern um 1552 den »Maruskat-Tantz« in Tabulatur, womit jedenfalls der Mohrentanz gemeint ist. Vergleiche auch heidnischer Tanz S. 74.

Zu gewagt ist der Versuch Simrock's (Mythologie 554), den Morris-dance aus der germanischen Frühlingsfeier herzuleiten und ihn als Kampf zwischen Winter und Sommer zu deuten. Er meint: »Nach dem Wegfall des heidnischen Priesterthums musste das Volk (das seine Mai- und Frühlingsfeier sich nicht nehmen ließ) auf eigne Hand das Fest begehen. Es wählte sich dazu einen Maikönig und eine Maikönigin, welche die sich vermählenden Götter des Sommers bedeuten, und dazu als deren Gegensatz einen Winterkönig, den man in England »Lord of misrule« oder »great captain of mischief« nannte. In Deutschland, besonders in Schwaben, hieß er der Türke. Zwischen dem Winter- und Maikönig kam es zum Kampfe, wobei letzterer den Sieg davon trug. Der Preis war die Maikönigin, welche er sich selbst wählte, indem er ihr den Siegeskranz zuwarf.« So weit Simrocks Vermuthung.

Die Musik zur Begleitung des volkstümlichen Moriskentanzes ging aus raschem $\frac{3}{2}$ Takt und bestand aus zwei Theilen von je acht Takten. Man sehe die Proben in den MB. 73. 108. 187. Die Melodie Maruskat aus Lautenbüchern ist unzuverlässig, da die Lautenisten jeden Tanz schablonenhaft aus Vor- und Nachtanz fabricirten, also auch hier den Charakter ganz vertilgt haben.

Nach Erfindung der Oper wird dieser Volkstanz zuweilen am Schluss eines »Dramas in Musik« ausgeführt, z. B. schon im Orfeo von C. Monteverde 1607

(MB. 186). Das Instrumentalstück dort bringt ein kurzes, volkstümliches Hauptthema von vier Takten, das im Grundton beginnt, dann unverändert auf mehrere Tonstufen versetzt wird und zuletzt wieder in den Hauptton zurückkehrt.

Die Musette

ist ein französischer Tanz, der zu ländlichen Lustbarkeiten unter Ludwig XIV. und XV. beliebt war. Seinen Namen hat er von der Sackpfeife mit Blasebalg, die in Frankreich »Musette« heißt und am Hofe der genannten Könige das mit allem Luxus ausgestattete Favoritinstrument war. Weil dieser Tanz ursprünglich mit der Musette begleitet wurde, ist sein Charakteristisches ein festliegender Bass, nach Sackpfeifenart ein Fortbrummen von Tonika und Dominante, auch da, wo solche Stücke für mehrere Instrumente oder für Klavier gesetzt werden. Die Melodie ist eine naive, schmeichelnde Tanzweise im Tripeltakt ($\frac{3}{8}$) oder verdoppelten Tripeltakt ($\frac{6}{8}$) geschrieben, liebt geschleiften Vortrag und hat etwas bewegteres Tempo als das Pastorale. Aus einem alten Notenheft des 18. Jahrhunderts bringt unsere MB. Nr. 111 eine wirklich zum Tanze gespielte einfache Musette. In Bach's englischen Suiten kommt eine kunstvolle Musette vor.

Paduane (ital. Padovana)

ist ein italienischer Tanz des 16. Jahrhunderts, der sehr oft mit der Pavane für gleichbedeutend gehalten wird, was Besard in seinem Lautenbuche »Thesaurus harmonicus« 1603 behauptet hat und ihm in vielen Wörterbüchern, zuletzt 1882 bei Riemann, nachgeschrieben worden ist. Letztere Behauptung ist aber entschieden falsch. Die Lautenbücher des 16. Jahrhunderts unterscheiden durch die Taktart die Paduane von der Pavane: alle Paduanen im 16. Jahrhundert haben $\frac{3}{2}$ oder $\frac{3}{1}$ Takt, dagegen ging die Pavane stets aus geradem Takt. Die Paduane, nach der Stadt Padua benannt, bekommt oft noch die Beifügung Venetiana, um ihre italienische Heimath zweifellos zu machen; während die Pavane (abzuleiten vom spanischen Pavone = der Pfau, oder Pava = die kalkutische Henne) gern mit der Beifügung »de Spaigne« erscheint. So nehmen im 16. und 17. Jahrhundert alle Schriftsteller (ausgenommen obgenannter Besard) für die Pavane spanischen Ursprung an. Wie die Tanzschritte der Paduane von denen der Pavane sich unterschieden haben, ist nicht mehr festzustellen.

Mit dem Ende des 16. Jahrhunderts verschwindet die Paduane, oder sie wird, wo sie noch vorkommt (z. B. bei Haußmann, s. MB. 168. 169. 184^a) mit $\frac{4}{4}$ Takt, also gleich der Pavane, notirt. Schon der berühmte Tanzlehrer Tabourot (1588) und ebenso Praetorius 1612 kennen nur die Pavane und erwähnen die Paduane gar nicht.

Die Pavane

war ein im 16. und 17. Jahrhundert sehr beliebter, vornehmer ernst-gravitätischer Tanz, der, vom spanischen »pavone« (der Pfau)¹ abgeleitet wird und nach Angabe der alten Autoren aus Spanien stammt, daher auch »Pavane de Spaigne« (MB. 194) heißt, aber auch in Frankreich, England und Deutschland viel Beifall fand. Nicht

¹ Das Sprachgefühl sträubt sich etwas gegen diese Herleitung. Wäre nicht gar eine Ableitung von Pau, der alten Stadt im Bearn an den Pyrenäen, mit seinen baskischen Bewohnern denkbar?

aber ist Pavane aus Paduane entstanden und nur ein bequemer auszusprechendes Wort für denselben Tanz, wie man irrig angenommen hat.

Der Tanzcharakter war nach Praetorius (Syntagma 1619) majestätisch, äußerst anmuthig und prächtig. In seiner Terpsichore (1612) bemerkt Praetorius zur Pavane de Spaigne: »Ist aus Spanien kommen vnd ein gar herrlicher, prechtiger vnd gravitätischer Dantz«. Walther in seinem musikalischen Lexikon 1724 erklärt die Pavane ebenfalls für einen »spanischen gravitätischen Tanz, dabei die Tänzer mit sonderbaren Tritten und Setzen der Füße, einen vor dem andern, ein Rad machen, beinahe wie die Pfauen, wenn sie sich brüsten, als wovon er eben den Namen bekommen. Er ist gar ehrbar gehalten worden und sind die Cavaliers in Ober-Rock und Degen, die obrigkeitlichen Personen in ihren Ehren-Kleidern, die Fürsten in ihren Mänteln und die Dames mit ihren Schleppen daran gegangen. Man nennete ihn den »großen Tantz« und ließ gemeinlich eine Galliarde darauf folgen.«

Die Musik der Pavane bewegte sich im langsamen $\frac{4}{4}$ oder Allabreve-Takte $\text{♩} = \frac{4}{2}$. Sie hatte zumeist drei Wiederholungssätze von je 8, 12 oder 16 Takten, nicht mehr und nicht weniger wegen der darauf auszuführenden Tritte. Mehrstimmige Musik der Pavane, bald für Gesang, bald für Instrumente gesetzt, finden wir schon in den ältesten Drucken von Tanzstücken, z. B. bei Attaignant¹ in Paris (1529 und 1530), sowie in allen Lauten-, Klavier- und Orgelbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts, dann für Streich- und Blasinstrumente Anfang des 17. Jahrhunderts gesetzt und zuletzt als Bestandtheil von Klavier-Suiten. Eine höchst interessante Pavane, 1636 in Mersenne's »Harmonie universelle« mitgetheilt, gebe ich in MB. 199 wieder; vgl. außerdem Nr. 113. 131. 182. 183. 194.

Folgende Pavane, gedruckt im Buche des Tanzlehrers Fabrizio Caroso, Venedig 1580, beweist, dass man damals in Italien selbst keine Paduane, sondern nur Pavanen kannte.



Über den würdevollen Charakter der Pavane spricht sich der berühmte Tanzlehrer Tabourot 1588 (Übersetzung von Czerwinski S. 31) folgendermaßen aus: »Der Edelmann kann sie mit Degen und Baret tanzen, ihr Andern in euern langen Roben; der ehrenhafte Kaufmann mit gewichtigem Ernst dahinschreitend. Die Damen beobachten eine bescheidene Haltung, senken die Augen, und sehen die Zuschauer nur zuweilen mit einem Blick voll jungfräulicher Verschämtheit an. Den Königen, Fürsten und großen Herren dient die Pavane dazu, sich aufzublähen und sich prunkend zu zeigen in ihren großen Mänteln und Staatskleidern, in Begleitung der Königin, der Prinzessinnen und Hofdamen, welche die langen herabgelassenen Schleppen ihrer Roben auf dem Fußboden nachschleifen, oder zuweilen

¹ Six Gaillardes et six Pavanes avec Treze chansons musicales a quatre parties. . Imprimé par Pierre Attaignant. Paris 1529. — Neufbasses danses, deux branles, vingt et cinq Pauennes avec quinze Gaillardes. 1530.

von ihren Damen tragen lassen. Die Pavanen werden von Hoboen und Posaunen gespielt, was man den »Großen Tanz« nennt, und zwar so lange, bis die Tanzenden den Saal zwei- bis dreimal umschritten haben, wenn sie nicht vorziehen, sie vor- und rückwärts zu tanzen. Auch bedient man sich der Pavanen bei Maskeraden, wenn Götter und Göttinnen, Kaiser und Könige mit all ihrer Majestät auf Triumphwagen einherziehen.«

Was das noble Ansehen betrifft, das sich die Tänzer bei Ausführung der Pavane zu geben wussten, so ist eine Stelle in den Memoiren des Brantôme bemerkenswerth, wo er den Tanz einer Pavane durch König Heinrich II. (regierte 1547—59) und seine Schwester schildert. Dort heißt es: »Bei dem großen Tanz führte der König gewöhnlich seine Schwester, und wenn er voll edler Majestät erschien, so war sie es nicht minder. Ich sah ihn oft die spanische Pavane tanzen, einen Tanz, so recht geeignet, um Anmuth mit Hoheit gepaart zu entfalten. Die im Saale Anwesenden konnten sich nicht satt sehen an diesem Anblicke; denn die Passagen wurden so vorzüglich getanzt, die Pas so richtig ausgeführt, das Stillstehen so ausdrücklich markirt, dass man nicht wusste, was man mehr bewundern sollte, ob die schöne Ausführung des Tanzes, das majestätische Stehenbleiben, oder den wechselnden Ausdruck zwischen Heiterkeit und hoheitsvoller Geringschätzung. Und wer dieses Paar tanzen sah, musste gestehen, etwas Ähnliches nie gesehen zu haben, wie dieses königliche Geschwisterpaar. Auch ich bin derselben Meinung, der ich doch auch die Königin von Spanien und von Schottland denselben Tanz gut tanzen sah!«

Die Passacaglia (franz. Passecaille)

ist ein der Chaconne ähnliches, aus $\frac{3}{4}$ Takt gehendes Tanzstück, dem ein durchgehends festgehaltener Bassgang (Basso ostinato) zu Grunde liegt. Sie geht aber stets aus Moll, während die Chaconne Durtonart hat. Im Ganzen ist die Passacaglia von zärtlich ernstem Charakter und langsamer Bewegung. In Seb. Bachs großartiger Passacaglia für Orgel (Peters, I. Band) wird jedoch die feststehende Bassmelodie¹ im Verlauf des Stückes auch in Ober- und Mittelstimme versetzt. Andere Beispiele bieten Händels Klavier-Suite (Händel-Ausgabe II. Bd. Nr. 7).

Die Passacaglia ist nach Walthers Lexikon (1732) ein spanischer Terminus, der, seit die Opern in Frankreich aufgekommen, in die französische Sprache eingeführt worden ist und soviel als Passe-rue, einen Gassenhauer, Gassenlied bedeutet. [MB. 114. 204.]

Passamezzo (Passamezzo)

ist ein italienischer Tanz des 16. Jahrhunderts von sanftem, ruhigem Charakter, bei welchem man sanft und allmählich auftreten (Halbschritt machen) musste. So erklärt ihn Praetorius (Syntagma III, cap. II, p. 24). Auch nach Tauberts rechtschaffenem Tanzmeister (S. 370) war das »Passamezzo ein langsamer und doucer Tanz«. Nach Frisch's Lexikon »war es vordem ein Tanz in Italien, dabei man mitten durchs Gemach ging«. Also eine Promenade, ähnlich der Polonaise, aber

¹ Hier ist das Bass-Thema:



mit Gesang, hat man sich unter *Passamezzo* vorzustellen. Woher der Name? Das sagt Praetorius (a. a. O.): »Gleich wie ein *Gagliard* 5 Tritte hat und daher ein *Cinque Pas* genannt wird, also hat ein *Passamezzo* kaum halb soviel *Pas* als jene, quasi dicas: *mezo passo*.«

Es muss dieser Tanz alten Ursprungs sein, da man schon im 16. Jahrhundert »*Pass'e mezzo antiquo*« schrieb. Er ging stets aus geradem Takte im langsamen Tempo.

Ihm folgt in der Regel der rasche, im dreitheiligen Takte sich bewegende *Saltarello*, ganz wie in Deutschland auf den Vortanz (im geraden Takte) der *Nachtanz* (*Proportio*, *Springtanz*) im Tripeltakte folgte.

In Lautenbüchern des 16. Jahrhunderts, auch in Orgeltabulaturen dieser Zeit findet man eine Anzahl Kompositionen dieser Tanzart. (Ich gebe in MB. 112. 149 einige Proben aus M. Praetorius, *Terpsichore* 1612.)

Der Rigaudon

ist ein aus der Provence stammender, munterer, im $\frac{4}{4}$ Takt gesetzter und mit einem Viertel-Auftakt beginnender Tanz, der bald einen grotesk-ernsten, bald einen leicht-lustigen Charakter haben kann. Das Tempo geht etwas schneller als in der *Bourrée*. Seines raschen Tempos wegen hat er selten geschwindere Noten als Achtel. Die Musik besteht in der Regel aus vier Theilen. Mattheson (vollkommener Kapellmeister 226) meint: »Die Melodie des *Rigaudon*, zum Spielen oder zum Singen und Tanzen gebraucht, ist meines Erachtens eine von den artigsten. Ihre Eigenschaft besteht in einem etwas tändelnden Schertz. Von Italienern wird der *Rigaudon* oft zu Schluss-Chören in dramatischen Sachen, von den Franzosen aber zu absonderlichen Oden und ergetzlichen Arien im Singen gebraucht. Seine Form kann aus dem Orchester abgenommen werden. . . . Dieser Tanz hieß vor Alters in welscher Sprache nur *Rigo*, welches einen Fluss oder Strom bedeutet, und ich fand wirklich, dass er bey den Seeleuten sehr gäng und gäbe ist: Man hat einen bekannten Schiffer-*Rigaudon*, der mit diesen Worten anfängt: *Dans nos Vaisseaux etc.* Selbiger ist ein recht gutes Muster.«

In Mersenne, *Harmonie universelle* (1636 II, 169) steht ein *Rigaudon* noch in einfach volksthümlicher Tanzrhythmik. Ich habe ihn unter MB. 116 wiedergegeben.

Der *Rigaudon* kommt zuweilen in älteren Ballets vor und hat dort einen bald ernsten, bald komischen Charakter. In Glucks *Iphigenie in Tauris* Nr. 9 (Ballet) steht ein ernster *Rigaudon*. — In Suiten hat neuerdings J. Raff den *Rigaudon* mit Erfolg wieder eingeführt.

Noch heutzutage soll (wie Voss, *Tanz* S. 311 berichtet) der *Rigaudon* mit zierlichem Ausdruck in Italien und der Provence von einem Paare getanz, auch bisweilen dazu gesungen werden.

Der Passepied

war ein alter muntre Schifffertanz aus der Bretagne, der seit Ende des 16. Jahrh. bekannt wurde (in Paris wurde er 1587 in den Straßen zuerst aufgeführt), dann bis Anfang des 18. Jahrhunderts in ganz Frankreich und Deutschland beliebt war. Der Tanzlehrer Tabourot (1588) sagt: »die Bretagner tanzen die *Branles*, die sie *Triori* oder *Passepied* nennen«. Woher der Name? Das sagt Praetorius in seiner *Terpsichore* 1612, wo er zu einigen dort gebrachten *Passepieds* bemerkt: »Aus

Britannien, wird Passepied genennet, dass man in solchem Dantze einen Fuß vber den andern schlagen vnd setzen muss.« Die alten Passepieds gehen aus geradem Takte im schnellen Tempo.

Im 17. Jahrhundert scheint sich durchweg der $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Takt für den Passepied herausgebildet zu haben. Ganz ähnlich der damals entstehenden Menuett beginnt der Passepied stets mit $\frac{1}{8}$ Auftakt, und besteht die Musik meist nur aus zwei Theilen von je 8 oder 16 Takten. An diese, welche meist aus Dur gehen, wird zur Abwechslung (wie im Menuett) noch als Trio ein Minore angehängt, dann der Hauptsatz wiederholt. (MB. 115. 193.)

Der Charakter des Tanzes ist (nach Mattheson) reizender Leichtsinn, etwas Wankelmuth, doch nicht heftige Leidenschaft. Im Tempo wurde er etwas rascher als die Menuett genommen. Noch bis 1713 wurde der Passepied öffentlich auf Ballen getanz.

Sonderbares weiß Bonnet in seiner Histoire de la musique 1715 zu erzählen: »Der Passepied (Schnellanz) ist einer der ältesten Tänze, da Plinius (?) mittheilt, dass er in dem Waffentanz (Pyrrichius) seinen Ursprung habe und dass dieser Tanz der Jugend sehr dienlich sei, um den Körper gelenkig zu machen und ihm für die gute Gesellschaft nöthige Gefälligkeit zu geben.«

In französischen Opern, z. B. Castor und Pollux von Rameau 1737, wird dieser Tanz mehrfach verwendet. Auch Seb. Bach hat Passepieds geschrieben, neuerdings J. Raff in einer Klaviersuite diesen Tanz modern und geistreich verwendet.

Romanesca (Romanesque)

ist der Name für den aus Rom stammenden lustigen, stets aus Tripeltakt¹ gehenden Tanz, der später gewöhnlich *Gagliarde* (Galliarde) hieß. (S. 128.) So erklären die Wesensgleichheit beider Tänze alle alten Autoren: Brossard, Dictionnaire; Walther, Lexikon 1732; Taubert, Tanzmeister; auch Tabourot, Orchésographie 1588. In letzterm Buche (Übersetzung S. 61) erzählt der Schüler Capriol seinem Meister: »Wenn wir in Orleans Ständchen brachten, so spielten wir auf unseren

¹ Als eine historische Unwahrheit bezeichne ich darum den Namen für ein hübsches französisches Solostück, das für Violino von Alard, später für Cello von F. A. Kummer (1840), Servais und F. Grützmacher (1865) herausgegeben wurde unter dem Titel: »La Romanesca. Fameux Air de danse de la fin du 16^{me} siècle.«

Moderato.



Da dieses Musikstück aus $\frac{4}{4}$ Takt geht, die Romanesca aber gleich der Galliarde stets nur $\frac{3}{2}$ oder $\frac{3}{4}$ Takt hat, so kann hier keine Romanesca vorliegen. Mit mehr Recht dürfte sich das Musikstück *Gavotte* oder gar *Allemande* betiteln und die Musik zufolge ihrer Beweglichkeit, ihrer Ziernoten und Modulation erst dem Ende des 17. Jahrhunderts angehören. Ist hier der Name gefälscht oder das ganze Musikstück untergeschoben, wie man ja die gläubige Musikwelt später mit einer *Air Louis XIII.*, mit einer Kirchenarie des Stradella etc. mystificirt hat? — Ich will nicht das Schlimmste, sondern bloß eine falsche Namensgebung hier annehmen. Die Quelle, aus der man die Grundmelodie der sogenannten Romanesca entlehnte, um sie mit modernem Beiwerk zu schmücken, kenne ich nicht. Ich vermute aber, dass es Band I der Collection Philidor sei, der vom Jahre 1580 und 1582 zwei Allemanden giebt. Letztere soll im Zeitmaß und Tonart auffallende Ähnlichkeit mit der sogenannten Romanesca haben, wie eine Notiz bei Cserwinski (Übersetzung des Tabourot) S. 62 mich erfahren lässt.

Lauten und Gitarren gewöhnlich die Galliarde la Romanesque; aber ich fand, dass dieselbe schon abgenutzt und trivial.«

Die Sarabande

war ein Tanz von langsamer Bewegung im $\frac{3}{2}$, später $\frac{3}{4}$ Takt, der kurz nach 1588 aus Spanien nach Frankreich, Italien, Deutschland und England kam und bald überall große Beliebtheit erlangte. Ihr Charakter war Anfangs üppig, und sie wurde nur von Weibern getanzt, später bekam sie durch die Komponisten in Frankreich und Deutschland einen ernsthaften Charakter. Die Melodie, in der spätern Zeit voll Ernst und Grandezza auftretend, hat gewöhnlich zwei Theile von je acht Takten. Sie beginnt stets mit Volltakt und endigt in der Regel auf dem dritten (also leichten) Takttheile (MB. 117—120. 188. 192). Beliebte Rhythmen der Sarabande sind:



Sie wurde ursprünglich bei den Spaniern nur gesungen und mit Kastagnetten begleitet. Eine alte spanische Sarabande, des Titels »Folie d'Espagne« (siehe MB. 120), wurde von Corelli und D. Scarlatti zu Variationen benutzt. Sie soll eigentlich ein portugiesischer Tanz sein, der nach der Gitarre und Kastagnetten oder mit dem Tambour de Basque (einer flachen, mit Cymbeln versehenen Trommel) getanzt wurde. Die herrlichsten Sarabanden hat jedenfalls Händel komponirt; außer mehreren in Suiten und Opern gebrachten (s. MB. 205), hat er vor allem in der schönen Rinaldo-Arie 1710 »Lascia ch'io pianga« (s. MB. 158) eine Sarabande verewigt. — Den Namen Sarabande (ältere Schreibweise auch Zarabanda) leiten Einige von dem Worte Saras her, was Tanz (?) bedeuten soll. Andere meinen, sie habe ihren Namen von einem »Teufel von Weibern« in Sevilla, oder einer Tänzerin dieses Namens entlehnt, die diesen Tanz zuerst getanzt hat. Nach meiner Entdeckung halte ich das Wort für arabisch-maurischen Ursprungs. Ich fand nämlich (in Ousley, Oriental Collection II, 159) persisch-türkische Gesangstücke mit dem Worte Ser-a-band und Ser-a-bend« überschrieben. Die Musikstücke haben mit der Sarabande des Abendlandes gleichen Rhythmus:



Der gleiche Name, der gleiche Rhythmus, und der Umstand, dass Araber in Spanien so lange sesshaft waren, lassen kaum einen Zweifel, dass in der Sarabande dem Namen nach ein maurischer Tanz erhalten blieb. Nach Andern wäre ein Überbleibsel eines altgriechischen Tanzes darin zu erkennen, denn die Aufführung der üppigen Sarabande soll der des griechischen Kordax gleichkommen. Die Üppigkeit und Zügellosigkeit der Sarabande giebt verschiedenen Schriftstellern Anlass zur Äußerung ihres Unwillens. So schildert ein französischer Autor¹ die Sarabande als einen wollüstigen und schamlosen Tanz und sagt, dass sich die Courtesanen, die sich unter die Komödianten begaben, derart in den Theatern in Aufnahme gebracht hätten, dass fast kein einziges junges Mädchen existire, das diesen Tanz nicht mit vollkommenster Fertigkeit auszuführen verstünde.«

¹ Pierre de Lancre, Tableau de l'inconstance des mauvais anges et demons. Paris 1613. (Bei Czerwinski citirt.)

Das Lebhaftige, Heftige und Leidenschaftliche dieses Kastagnetten-Tanzes, der vermuthlich ein Vorläufer der noch jetzt bestehenden üppigen spanischen Zigeunertänze war, scheint in der Folgezeit durch französische Bearbeitungen abgeschwächt worden zu sein, so dass die Sarabande zu einem edeln, sogar ersten Tanz umgeschaffen wurde, dem an Würde und Majestät kein anderer gleichkam.

Die Musik in der spätern Form, mit Ernst im langsamen $\frac{3}{4}$ Takt einerschreitend, soll nach Matthesons Ansicht sogar Ehrfurcht in unserm Gemüth hervorbringen; es dürfen darin keine laufenden Noten vorkommen, weil »die Grandezza solche nicht leiden kann, sondern ihre Ernsthaftigkeit fest und steif behält«.

In der Suite nahm die Sarabande gewöhnlich die dritte Stelle ein.

Hinter der Sarabande (und auch hinter andern Tänzen der Suite) begegnet man zuweilen noch der Bezeichnung Double: das ist eine zweite Bearbeitung des vorangegangenen Satzes, jetzt mit beweglichern Noten, also eine Variation mit Figurenwerk, ohne Takt- und Tonart zu ändern. Ganz dasselbe versteht Praetorius bei seinen französischen Tänzen (Terpsichore 1612) unter Reprinzen: Wiederholung des Themas mit einiger Variation in der Melodie und Harmonie.

Tambourin



war ein ursprünglich in der Provence heimischer marschartiger Volkstanz im muntern $\frac{2}{4}$ Takt, der mit der Handpauke (dem Tamburin) und der Pfeife (Flageolet) begleitet wurde. Seinen Namen hat er nach der Handpauke bekommen. Bei seiner Nachahmung auf dem Klavier wird die Melodie fortwährend mit einem Haltetone im Basse (Orgelpunkt) begleitet. (MB. 121. 122.)

Volta

(von voltare oder vertere) heißt Umkehr. Man bezeichnet damit einen im 16. und 17. Jahrhundert in Italien, Frankreich und Deutschland beliebten Tanz, italienischen Ursprungs, in welchem der Tänzer seine Tänzerin über sich schwang und umkehrte von einer Seite zur andern und dann einen Sprung machen ließ. Gegen dieses Umkehren und Aufwerfen der Tänzerin eifern mit vollem Rechte die damaligen Gesetze, besonders in Deutschland. Die Volte gehörte zur Gattung der Galliarde (daher auch galliardische Volte genannt) und hatte wie diese immer Tripeltakt. (MB. 123—125.) In der Ausführung muss die Volta unserm deutschen Walzer ähnlich gewesen sein; denn ein Sachverständiger (Sir John Davis) sagt von derselben (nach Czerwinski 227):

»Wo Arm in Arm zwei Tänzer sind verschlungen
Und sich umarmend um sich selber drehend
Mit ihren Füßen einen Anapäst erzielen.«

Der Anapäst ist in Noten also wiederzugeben:

$\frac{3}{4}$  etc. Oder $\frac{3}{4}$ 

Gegen die unsaubere Volte und Galliarde erheben sich mit Recht anklagende Stimmen.

Johann von Münster (über ungottseligen Tanz 1594) schreibt: »Wie fleißig auch die Franzosen die fünf Pas lernen und ihren Gaillard darnach zu richten,

ihre Füße und Beine bisweilen hierher, bisweilen daher, dann vorn, dann zurück, dann an dieser, dann an jener Seite in die Höhe und wiederum herunter mit besonderer Geradigkeit zu lenken und Capriolen dazwischen zu mengen auf das Höchste sich bemühen, dasselbe ist auch jetzt mehr Leuten in Deutschland bekannt als gut ist. Denn nunmehr ein jeder in Deutschland den Gaillard tanzen will. Insonderheit aber ist unter ihnen ein unflätiger Tanz, la Volta geheißten, welche den Namen hat von dem französischen Wort voltiger, d. i. in einem Wirbel herumfliegen. In dem Tanz nimmt der Tänzer mit einem Sprung der Jungfrau (die auch mit einem hohen Sprunge, aus Anleitung der Musik, herkommt) wahr und greift sie an einem ungebürenden Ort, da sie etwas von Holz oder anderer Materie hat machen lassen, und wirft die Jungfrau selbst, und sich mit ihr, etlich vielmal sehr künstlich und hoch über die Erde herum, also auch, dass der Zuschauer meinen sollte, dass der Tänzer mit der Tänzerin nicht wieder zur Erde kommen könne, sie hätten denn beide ihre Häuse und Beine gebrochen.«

Mit dieser Beschreibung der damals aus Frankreich eingeführten, sehr beliebten Volte, als eines üppigen und zügellosen Tanzes stimmt der etwas spätere Schriftsteller J. Praetorius in seinem Buche »Blocksberg-Verrichtungen« (1668, S. 279) überein: »Von der neuen Gaillardischen Volta, einem welschen Tanze, da man einander an schamigen Orten fasset und wie ein getriebener Topf (Kreisel) herunter haspelt und wirbelt, und (welcher) durch die Zauberer aus Italien und Frankreich ist gebracht worden, mag man auch wohl sagen, dass zu dem, dass solcher Wirbeltanz voller schändlicher unflätiger Geberden und unzüchtiger Bewegungen ist, er auch das Unglück auf ihm (sich) trage, dass unzählig viel Mord und Missgeburten daraus entstehen. Welches warlich bey einer wolbestelten Policy ist wahrzunehmen und aufs allerschärfste zu verbieten.«

Damit wäre die Beschreibung der ausländischen Tänze zu Ende. Wie alles Hübsche und Schöne, sind auch sie dahingegangen. Bevor wir jedoch ganz Abschied von ihnen nehmen, werfen wir noch einen Blick auf die nachhaltige Wirkung derselben nach ihrem Aufhören und auf die Überreste derselben in Frankreich. Solches aufzuspiiren, nach so vielfachen Modificationen einer Melodie, nach einer Art Seelenwanderung immer noch ihr Fortleben zu erkennen, fordert freilich einen Musikhistoriker und zugleich einen Kenner der gegenwärtigen Volksmusik und Volkspoesie der Franzosen. Ich begnüge mich mit einigen Andeutungen, die ich bei Czerwinski (französische Tänze S. 17 und 18) fand.

Den Branles begegnet man in Frankreich auf jedem Schritt in den Kinderspielen (ganz wie in Deutschland), aber auch in den Schlusstanzfiguren eines Balles, denn die Cotillo nfiguren sind eine Art von Branle, der Carillon de Dunkerque nicht minder, dessen klassische, aber wenig ehrerbietige Worte wohl noch aus jener Zeit stammen, wo unsere Voreltern ohne falsche Scham das derbe aber rechte Wort für jede Sache gebrauchten. — Das französische Nationallied »Vive Henri IV.« stammt von einem Branle coupé, genannt Cassandra, der weit älter ist als die Regierungszeit dieses Königs (MB. 84).

Die Bourrée (MB. 83. 191), aus der Auvergne 1587 nach Paris geführt, ist wohl gänzlich aus der vornehmen Gesellschaft verschwunden, lebt aber als Volkstanz noch immer in einigen Gegenden Frankreichs fort. Eine Melodie der Bourrée hat sich mit einer am Ende des 18. Jahrhunderts beliebten Parodie »Tentation de Saint-Antoine« erhalten.

Auch die gesungene Pavana, bei welcher die Tänzerin ihren Partner küsste, hat ihre Spuren hinterlassen, denn die Dorfmusikanten Frankreichs kennen noch eine eigenthümliche Melodie (vielleicht aus dem 16. Jahrhundert?), in der ein anhaltender und scharfer Triller auf der Geige den Dorfschönen das Signal für die Umarmung giebt. Diese bildet oft das Hauptvergnügen auf dem Dorfballe, wenn mitten im Tanz beim Ertönen des Trillers die Schlossfrau oder die Gattin irgend eines Würdenträgers, die sich herabgelassen hat, mit irgend einem Bauernlummel zu tanzen, diesen küssen soll.

Die Volte scheint ganz verschwunden zu sein, da sie sich mit unsern Sitten nicht in Einklang bringen ließ. Zwar ist es auch bei uns noch bräuchlich, dass der Herr die Dame umschließt und an seinen Körper drückt; die Dame, die sich so drücken, stoßen, ziehen und heben läßt, wäre aber sicherlich entrüstet, wollte der Tänzer sie so fassen, wie es bei der Volte geschah. Übrigens ist es fraglich, ob heutzutage alle Tänzer die Kraft hätten, mit der Tänzerin solche Forcetouren zu machen.

Sollen wir nun den Deutschen schelten, dass er fremde Tänze einführt und an ihnen sich mehr als 300 Jahre amüsierte? Vom nationalen Standpunkt allerdings würde solches Importiren fremder Kultur entschieden Tadel verdienen, wenn dadurch einheimische Kunst unterdrückt worden wäre, letztere war aber im Betreff des Tanzes nicht vorhanden. Was auch die Deutschen, in der Kulturentwicklung den romanischen Völkern nachrückend, von dem Auslande aufgenommen und gelernt haben, so ist doch nicht zu leugnen, dass sie es mit Hinzukommen des deutschen Elementes zu etwas Anderem, zu etwas Eigenartigem umgestalteten, wie solches jede jüngere Kultur mit ihren Nachbarn und Vorgängern that und thun darf. Was schadet es, wenn die Anregung zum Bessern und Schönen vom Auslande kam? Unser kosmopolitischer Sinn war es von je her, der vom Schönen aller Lande das Schönste suchte, aufnahm und weiter zu bilden suchte. Und gerade in der Tanzkunst konnte der etwas schwerfällige Germane von seinen beweglichern Nachbarn, von den geschmackvollen Tanzarten der Südländer etwas profitieren, und kann es heute noch; denn sein einförmiges, sinnloses, betäubendes Herumhüpfen im Kreise, sein plumpe Einherschreiten und wüstes Stampfen kann recht wohl durch das Mannigfaltige, Leichte, Zierliche und Graziöse der französischen Tänze veredelt und verschönert werden.

Kapitel X.

Der Tanz in Deutschland im 17. Jahrhundert.

In diesem, durch den unseligen dreißigjährigen Krieg und viele andere Kämpfe getrüben Jahrhunderte war natürlich die Tanzlust dahin, durch Noth und Elend das Tanzen beschränkt oder durch obrigkeitliche Verbote zeitweilig ganz aufgehoben. Beim andauernden Kriege mit seinen furchtbaren Gräueln verstummten Pfeifen und Geigen auf längere Zeit in Deutschland. Wo man aber doch zuweilen noch tanzen konnte (denn die Tanzlust lässt sich selbst durch Krieg nicht ganz ausrotten), geschah es durch die Soldaten, die aus fremden Ländern in ganz Deutschland lagen und gewiss in Dorf und Stadt manche tanzlustige Dirne dazu bereit fanden.

»Da gieng Alles zu untest und oberst, da es der Eine auf Welsch, der Andere auf Deutsch, der Dritte auf Crabatisch (Kroatisch, hier die Bezeichnung

für die Slawen unter den kaiserlichen Truppen), der Vierte auf Polnisch machte, und wer nur an die Maie kam, der musste dem andern mit einem gebräuchlichen Fluche (etwa: der ist des Teufels, der nicht mit macht) nachfolgen.« Diese verschiedenen Tanzarten und noch mehr sahen die Landleute von den Söldnern und mussten wohl oder übel mitmachen.

Jedenfalls hat der dreißigjährige Krieg auf die Tanzweise nur verwildernd eingewirkt. Doch hatten die Ausartungen unter solchen Umständen nichts Auffallendes und waren nicht von Dauer. Der Sinn für alte Sitte und Gebräuche ging nicht ganz verloren, denn nach dem Kriege fanden sich viele der besseren Tanzweisen allmählich wieder.

Aus der Zeit bald nach den etwas überwundenen Trübsalen wird uns überliefert, dass bei Hochzeiten und Convenienzen der Reicheren in den Städten manche Gesellschaftstänze zur Aufführung kamen. Nach den Tafelfreuden wurde zu dem Klange von Pfeifen und Schalmeyen, Zinken und Trompeten getanzt.

Von einer Tanzbelustigung, die von dem Helden des dreißigjährigen Krieges, dem König Gustav Adolf von Schweden improvisirt wurde, erfahren wir: »Als Gustav Adolf im Jahre 1632 das Pfingstfest zu Augsburg feierte, wohnte der König dem öffentlichen Gottesdienst (30. Mai) nicht bei, sondern ließ sich sowohl Voralts Nachmittags von seinem Hofprediger Dr. Fabricius in seinem Kabinette predigen. Abends aber bei der Tafel bekam er jählings Lust zu tanzen, dass die Geschlechter-Töchter in den neben anstehenden Fugger'schen Häusern (in welchen der König sein Quartier genommen hatte) erschienen, mit welchen sich sowohl der König, als die andern anwesenden fürstlichen Personen etliche Stunden lang mit englischen und deutschen Tänzen belustiget.«

Zu Ende des Kriegs trat leider das »Verwälschen der Deutschen« immer mehr hervor.

»Frankreich hat es weit gebracht,
Frankreich kann es schaffen:
Dass so manches und manches Volk
Wird zu seinem Affen.« [Logau.]

Man hatte wälsche Kleider, wälsche Bärte, wälsches Haar, wälsche Hüte, wälsche Degen, wälsche Hosen, wälsche Strümpfe, wälsche Stiefel, wälsche Mäntel, wälsche Gebärden und bei diesem wälschen Übelstand natürlich schon längst wälsche Tänze. Und das alles nannte man à la mode, ja man ging sogar à la mode in die Kirche zum Concerte. Die Alamode-Periode beginnt ungefähr 1640. In einem Spottgedichte sagen die Alamode-Herren von sich:

»Die wir doch das unser spendiren
Auf musiciren, fechten, ringen,
Auf tanzen alamodisch springen,
Auf reiten, rennen, Schlitten fahren
Thun wir keine Unkosten sparen.«

Man tanzte jetzt, neben einigen schon im 16. Jahrhundert angeführten Tänzen: die einfache Courante, die Gagliarde und Volte, die Bourrée, den Passeped, den Passemezzo, die Dauphin (wahrscheinlich Name für eine der vielen Gagliarden) und die Canary. Die neuerfundenen Gesellschaftstänze, die am Ende des 17. Jahrhunderts aus Paris kamen und in höhern Cirkeln bald beliebt wurden, waren die Menuett und die etwas später kommende Polonaise. Die Beschreibung dieser ausländischen Tänze siehe im vorigen Kapitel.

Auch der Walzer, obgleich noch nicht unter diesem Namen, hatte trotz aller Verbote gegen das Verdrehen (Drehen des Tanzpaares um seine eigne Axe)

sich festgesetzt. Denn auf ihn passt eine Schilderung der Tanzweisen vom Jahre 1671, welche ich in dem vortrefflichen Buche von R. Voss (der Tanz) angeführt finde: »Die Franzosen erfinden alle Jahre neue Tänze auf besondere Manier (obgleich sie selbst ihre eigenen Tänze oft nicht tanzen können) und bleiben nicht immer bei derselben Leyer als wir Deutsche: die wir gemeinlich, wie bekannt, nur allzeit um einen Kreis herum, Paar und Paar einander nachtanzen.« »Bei den französischen Tänzen (so wird weiter erzählt) war es Sitte, da meistentheils nur immer ein Paar tanzte, dass zuerst der Herr die Dame zum Tanz aufforderte, sodann führte die Dame den Herrn zum Platze zurück und forderte einen anderen Herren auf (also Damen-Engagement). Nach Beendigung des Tanzes führte der Herr die Dame zurück. — Zwischen den heutigen französischen Tänzen, die man Ballet und Sarabande nennt, welche uns Deutschen wohl nunmehr bekannt sind, und denen alten Gaukeltänzen, welche vordessen bei den Römern in Gebrauch gewesen und Saltationes mimicae genannt worden, ist meines Erachtens kein großer Unterschied.« — Die französischen Tänze tanzten natürlich nicht die Bauern, sondern der Bürgerstand in den Städten und der Landadel. Der Glanz der Geschlechter (Patricier) erlosch mehr und mehr in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts; dafür tritt der höhere Bürgerstand, aus den Hervorragendsten aller Stände gebildet, an ihre Stelle und ist der Erbe der alten und Pfleger der neuen Tänze: in allen gebildeten Klassen des Bürgerstandes tanzte man von jetzt ab ein und dieselben Tänze. Zur Erlernung dieser Kunst- und Modetänze kommen in deutschen Städten mehr und mehr die Tanzlehrer in Aufnahme. Nur auf dem platten Lande und in abgeschlossenen Bergthälern blieben noch die alten Volkstänze in Übung.

Wie auch im 17. Jahrhundert gegen das Tanzen gepredigt und geschrieben wurde, ohne dass es etwas fruchtete, kann man auf S. 110 nachlesen.

Zu den Hoffesten mit Ballets kam eine ganz besondere Lustbarkeit im 17. Jahrhundert, die auch im 18. wieder Aufnahme fand. Das waren die sogenannten »Wirthschaften«. Solche Bauern-Wirthschaften und Bauern-Hochzeiten waren an mehreren Höfen gebräuchlich. So gab Kaiser Leopold I. zu Ehren des anwesenden Czaren Peter des Großen 1698 eine solche Wirthschaft, in welcher über 300 der höchstgestellten Personen des Hofes mitwirkten. Das Eigenartige dieser Tanzfeste bestand darin, dass die regierenden Majestäten den Wirth und die Wirthin repräsentirten und dass den Herren und Damen des Hofes bestimmte bäurische, nach den regierten Landestheilen verschiedene Kostüme angegeben wurden, in denen sie zu erscheinen hatten. Im Jahre 1728 am 9. Februar gab Friedrich August, König von Polen und Kurfürst von Sachsen, zu Dresden im Riesensaale dem Könige Friedrich Wilhelm I. von Preußen zu Ehren eine Wirthschaft, zu welcher eine Bauernhochzeit das Sujet hergab. Das Schloss war als »Gasthaus zum weißen Adler« bezeichnet. König August spielte den Wirth und die Fürstin von Teschen die Wirthin, umgeben von 24 der schönsten Personen des Dresdner Hofes, welche Knechte und Mägde darstellten. Mehrere ländliche Tänze, als Quadrillen bearbeitet, kamen durch die Herren und Damen des Hofes im Kostüm verschiedener Landschaften zur Aufführung. Massenhaft war bei diesen imitirten ländlichen Festen, wie dies in Wirklichkeit auf dem Lande zumeist der Fall ist, die Versorgung des Tisches mit Speisen und Getränken.

In Folge dieser Nachahmung ländlicher Tanzfeste an den Höfen mussten zwanglosere Tanzweisen, als dort sonst gebräuchlich waren, in die ceremoniellen Tanzfeste Eingang finden. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass durch diese Gelegenheit die deutschen Rundtänze an den Hof kamen.

Kapitel XI.

Der Tanz in Deutschland im 18. und 19. Jahrh.

Vom Tanz im 18. Jahrhundert, wie er an deutschen Höfen und in deutschen Städten geübt ward, lässt sich nicht viel Erfreuliches, sondern für unser Nationalgefühl nur Empörendes berichten; der Deutsche war damals (zur Schmach, aber zur Steuer der Wahrheit und zur Warnung für alle Zeiten sei's gesagt), der Deutsche war das ganze Jahrhundert hindurch der Affe der Franzosen. Die Gesellschaftszustände der besseren Stände und der Höfe waren französische, und wie der Deutsche damals in allen politischen Dingen der Spielball der fremden Nationen war und in seiner Kleidertracht und in seinen Sitten die Franzosen nachahmte, so waren auch seine Tänze meist ausländische.

Der Lieblingstanz der bürgerlichen Gesellschaft im 18. Jahrhundert war die Menuett. Neben ihr erfreute sich der zu Ende dieses Jahrhunderts entstandene Walzer als deutscher Tanz großer Beliebtheit. Von den früheren französischen Tänzen sind die Galliarde und der Branle ausgeschieden, welchen letztern die schon zu Anfang des Jahrhunderts bekannt gewordene Polonaise vertritt. Dagegen treten als neue hinzu: die figurirte Courante, die Menuett zu zwei und vier Personen, die Gavotte, die Bourrée in vielen Arten und mit vielerlei Bezeichnung, z. B. Bourrée de Versailles, Bourrée d'Achille. Auch die Chaconne soll getanzt worden sein. Im Jahre 1755 tanzte man zuerst den Cotillon (Française in einzelnen bestimmten Touren). Ungefähr 1764 treten die Contretänze (aber nicht die heutigen) unter dem Namen der Englischen Tänze (Country-dances) auf, zu acht Personen im Viereck zu tanzen. Aus diesen entstanden die Quadrillen. Nun folgen nacheinander die Anglaise (zuerst Rigaudon genannt), die Ecossaise und die Française. — Zu den hohen theatralischen Tänzen zählt man in dieser Zeit die Sarabande, die Gigue, die Chaconne und die Entrée.

Die alte deutsche Tanzart, paarweise hintereinander zu tanzen, wurde nur noch auf dem Lande beibehalten. Über den deutschen Volkstanz des 18. Jahrhunderts mag ein Zeitgenosse und gelehrter Kenner, Dr. Gräter, das Wort führen, der in seiner Zeitschrift »Bragur« 1794 also schreibt: »Alle unsere deutschen Volkstänze, so alt sie sein mögen, sind von zweierlei Art: entweder Schleifer oder Reihentänze.

»I. Der Schleifer, auch unter dem Namen »deutscher Tanz« bekannt, wurde sonst vom Volk in enge und weite getheilt, je nachdem die Melodie im reißenden $\frac{3}{8}$ oder im geschwinden $\frac{2}{4}$ Takte ging. Er war ein lustiger, schneller Rundtanz (denn die zärtlichen Walzer oder langsamen Dreher sind noch nicht lange her, auch mehr unter den feinern Klassen Mode geworden). Wie ist der Schleifer entsprungen und was ist seine Bedeutung? Man beachte das tanzende Landvolk und unverkennbar ist es, dass ein Liebesbündnis ihn veranlasst zu haben scheint, dass im Ganzen eine Nachahmung der Liebesgeschichte sein Zweck ist. Erst geht der Bursch dem Mädchen nach, das zu entfliehen sucht; bald erhascht er sie und will sie festhalten, allein sie reißt sich aus seinen Armen los. Er wiederholt daher seinen Versuch; sobald er sich ihr nähert, dreht sie sich um und will von ihm nichts wissen. Doch er ist standhaft und unverdrossen; wohin

er sich wendet, steht er wieder vor ihr, fleht um Gegengunst und es scheint, als wolle er eher sterben, als von ihr lassen. So vieler Liebe und Treue und Standhaftigkeit erliegt endlich das Mädchen, die Spröde reicht ihm die Hand. Voll Freude umschlingt er die Erhörte und lässt sie nicht mehr aus den Armen, so schamhaft sie auch gegen seine Umarmungen sich sträubt und während des ganzen Tanzes mit der Rechten sich los zu machen sucht. Das Drehen oder Walzen soll wohl ursprünglich nichts anderes als das Ringen mit dem sich sträubenden Mädchen bedeuten. — Aus dieser Bestimmung des deutschen Tanzes, der als Sinnbild einer Liebeswerbung erscheint, ergibt sich der eigenthümlich fröhliche Ausdruck der Musik und der Gegenstand ihrer früher dazu gesungenen Texte von selbst. Die Schleifer haben immer zwei Theile, sowohl in Musik als Tanz. Der erste stellt die Werbung, der andere das Glück des Erhörten und das jungfräuliche Sträuben des Mädchens dar. Noch jetzt, wo die Bedeutung des Tanzes nicht ganz vergessen ist, geht man doch aus hergebrachter Gewohnheit während des ersten Theils der Musik nur im Reihem herum und mit dem zweiten fängt man an, sich zu drehen und zu schleifen.

»Jeder Schleifermelodie lag sonst ein besonderer Text zu Grunde (die reine Instrumentalmusik zum Tanze ist viel jünger, als die uralten gesungenen Tanzstückchen oder Tanzgesänge!). So war es noch im 17. Jahrhundert an vielen Orten unter den Deutschen und ist es noch bei den Wenden und (anderen) Slawen Sitte: der Bauernbursch singt allemal einen Vers vor und erst dann fangen die Musikanten an. Aus dieser Sitte erklärt es sich, dass von vielen alten Tanzliedern bloß die Anfänge, so weit sie zur Angabe einer Schleifermelodie nöthig waren, unter dem Volke erhalten geblieben und zuweilen nur abgerissene Strophen aus anderen Liedern sind.

»Der Inhalt der Tanzliedchen weist noch bestimmter auf die oben erwähnte Bestimmung des Schleiftanzes hin. Man wird nämlich kein einziges darunter finden, das nicht entweder die wirkliche Liebeswerbung selbst und Heirath oder Genuss, oder die Gesinnungen und Antworten eines von beiden Theilen auszudrücken versuchte. Meistens ist Falschheit oder Untreue der Liebenden, oder Glück des ledigen Standes, Klage über die Kälte und Sinnesänderung der Geliebten oder stolze Gleichgültigkeit bei erhaltenem Korbe der Inhalt dieser Tanzliedchen.« Als Beweis hat Gräter einige der ältesten Schleiferliedchen aus Schwaben mitgetheilt. Dann fährt er fort: »Gewiss sind dergleichen Texte Beweis genug für das Lustige, ja Sinnlich-Frivole in solchen alten, zum Glück vergessenen Tanzgesängen. Alle Schleifermelodien sind lustig und fröhlich, haben durchaus nichts Ernstes oder gar Schweremüthiges; Alles ist Scherz und munteres Spiel, Sprung und Freude.

»II. Ganz anders verhält es sich mit dem Reihentanze. Dieser ist einfacher, ernsthafter und ohne Zweifel älter als der Schleiftanz. Sonst kannte man ihn an allen Orten, vorzugsweise war er auf Kirchweihfesten gebräuchlich, ist aber von dem lustig hüpfenden Schleifer verdrängt worden. Beim Reihentanz umschließt man sich nicht, dreht sich auch nicht paarweise herum. Es ist mehr ein Aufzug als ein Tanz zu nennen und sollte wohl auch nie eine Liebeswerbung darstellen, vielmehr eine feierliche Procession sein. Ist der Schleifer ganz Ausdruck der Freude, so scheint der Reihentanz nichts als Verehrung zu sein und hat offenbar seinen Ursprung in den Aufzügen bei den altheidnischen Götterfesten. — Die Musik bestand nur aus einem Theile und wurde so lange wiederholt, bis es endlich genug dünkte. Gewöhnlich war sie sehr simpel, verstieg sich selten über den Umfang von vier bis sechs Tönen und ist wahrscheinlich zur Pfeife (Sackpfeife) und Trommel erfunden worden.«

Weil die Reigentanz-Melodien ganz unbekannt geworden, hat Dr. Gräter in seiner Zeitschrift »Idunna« 1812 einen alten Reihentanz mit Text mitgetheilt, der sich noch bis zu Anfang dieses Jahrhunderts bei den Salzsiedern in Schwäbisch-Hall erhalten hatte (MB. 312). Als Ohren- und Augenzeuge bemerkt Gräter dazu Folgendes: »Die Salzsieder dort haben alle drei Jahre ein Fest, das sie den »Hof« nennen und woran alle lustigen Siederbursche Theil nehmen. Jeder ladet eine Sieders-Tochter zu der Festlichkeit ein, die in altfeierlicher Tracht und mit eignem Kopfsputz erscheinen und Hofjungfern heißen. Die Festlichkeit dauert drei bis vier Tage, ja zuweilen acht Tage. Mit Beginn des ersten Tages früh 8 Uhr musste jeder Hofbursche im Kuchenhause (d. h. in einem dazu bestimmten Gasthofe) sein. Dann gingen die Ältesten nebst dem Hofmeister in die Mühle zu den hierzu bestimmten Weibern, welche einen großen Kuchen mit Blumen krönten. Um 10 Uhr, mit dem ersten Laut der Vaterunser-Glocke der Michaelskirche zogen sämtliche Hofbursche vom Kuchenhaus unter klingendem Spiele nach der Mühle, um den Kuchen abzuholen und in Procession durch die Straßen zu tragen. Dabei blasen sie auf der Querpfeife einen alten Marsch (s. MB. 344). Unter vielen Lustbarkeiten ist auch ein feierlicher Reihentanz zu erwähnen, der auf einer kleinen, von uralten Linden beschatteten Insel aufgeführt wurde. Mitten auf der Insel saßen die Musikanten (ebenfalls Salzsieder) unter einer großen Linde auf ein paar umgestürzten Gelten und Kufen, ihre Instrumente waren Querpfeife und Trommel. Rund um die Musik war ein längliches Rundtheil gezogen, in welchem man tanzte. Der Tanzende nahm die Hofjungfer nur züchtig beim Finger und kam ihr während des Tanzes niemals näher. Der Text zur Musik war allen bekannt und hieß:

Mei Mutter kocht mir Zwiebel und Fisch,
rutsch her, rutsch her, rutsch her!

Er wurde aber niemals gesungen, sondern bloß in Gedanken wiederholt, um die Tanzschritte darnach zu regeln. Zu den ersten drei Noten wirbelt die Trommel und so auch beim Ende und Wiederanfang. Bis auf den Wirbel machten die Tanzenden just drei große Schritte und bei jedem Wirbel zwei kleine, wobei der Bursche sich gegen die Jungfer kehrte. — Der ganze Tanz ist durchaus ernsthaft und still. Sprechen, Lachen, Jauchzen würde zur Unehre gereichen, bloß freundlich sein dürfen die Tanzenden. Der Tanz blieb sich fortwährend gleich, nur dass der Kreis zuweilen in eine Schlangenlinie verwandelt wurde.« — Dieser Reihentanz mag (nach Gräter's Meinung) schon über 500 Jahre in unveränderter Gestalt zu Schwäbisch-Hall bestehen und giebt in seiner Feierlichkeit ein hübsches Bild vom Geiste und der Gesittung in der Vorzeit.

Hier nehme ich Gelegenheit, über die lange Lebensdauer und die letzten Überreste der Volks-Reigen mich auszusprechen. Der Reigen oder Chorantanz war bei allen Völkern gekannt, sogar bei den Naturvölkern in rohen Anfängen vorhanden. Er ist ohne Zweifel die älteste Tanzweise der Menschheit. Ein Reigen oder Ringeltanz war der auf offenen Straßen und Plätzen aufgeführte Hormos der Griechen, wie ihn Lucian de saltatione 11 beschreibt. Er wurde von Jünglingen und Mädchen gemeinschaftlich getanzt; man reichte einander die Hände, so dass die Figur wie ein Halsband aussah, woher sein Name »Hormos«, d. h. Halsband. Ein Jüngling, in kraftvollen Bewegungen jugendlich tanzend, führte den

Reigen an. Ihm folgte sitten die Jungfrau, ihr Geschlecht weiblich tanzend lehrend, so dass dieser Tanz ein aus Sittsamkeit und Kraft gewundener Kranz war. — Frühzeitig wurden die Chortänze ein Bestandtheil des Kultus, sind aus der Anbetung der Götter hervorgegangen und mit ihr verbunden gewesen. Die religiösen Tänze der Griechen, und schon vorher der bei den Ägyptern und Juden, waren feierliche Aufzüge, waren Reigen. Auch die Kirchentänze der ersten Christen waren Reigen. Als solche haben wir uns die von Bonifacius verbotenen Chorreigen der Mädchen in der Kirche zu denken, die ein Überbleibsel der noch nicht vergessenen heidnischen Opfer-Reigen der Germanen waren.¹

Reigen zur Unterhaltung tanzten die Bauern zur höfischen Zeit und sind als solche nicht nur der »krumme Reie«, wobei gehinkt wurde, sondern auch die S. 35 fg. erwähnten Hoppeldei, Heierlei, Firlfelei, Fulafranz, Gimpelgampel und Wanaldei anzusehen. Reigen waren die Bauertänze der Ditmarsen, die wir unter dem Namen »langer Tanz« und »Trimmekentanz« kennen lernten (S. 49 fg.). Reigen war der Tanz der Ostfriesen »Buske di Remmers« (S. 50). Auch die Isländer kennen den Reigentanz, »Hringbrott« bei ihnen geheißen (S. 14). Reigen waren die fröischen Tänze, zu welchen alte Heldenlieder der Nibelungensage noch 1818 gesungen wurden (S. 13, MB. Nr. 356).

Mit Reigen feierten noch vor zweihundert Jahren (1640) mannbase Jungfrauen auf Westerlandföhr (Schleswig) vor der Westkirchpforte das Neujahr: sie tanzten es singend ein und das war ein Überrest der alten Julfestfeier. Auch ehrte man den Frühlingsgeist Koome mit Tanz, Blumenschmuck und Schmans. (Müllenhoff, Sagen 319.)

Noch zu Anfange dieses Jahrhunderts tanzten die Lausanner den Reigen allabendlich unter den Kastanienbäumen des Münsters. »Nous n'irons plus au bois« begann die eine Weise, die alles Volk dabei sang (Rochholz 371). Ein Ringeltanz, in der Volksmundart Choraula (Chorreihen), wurde im Waadtlande noch am Anfang unseres Jahrhunderts bei Trauungen vor den Kirchthüren gesungen. Der Text des dabei üblichen Liedes im Patois mit französischer Übersetzung ist abgedruckt im »Helvetischen Almanach« 1810, S. 119.

Zur Maienzeit, welches die rechte Zeit zum Tanzen im Freien ist, wurden das ganze Mittelalter hindurch Reigen aufgeführt, wie hunderte von Stellen beweisen, z. B.

»Eren den meien,
singen und reien.« [Renner 1648.]

Im Luzernerlande nannte man das Maifest, bei welchem ein Reigen durch das Gäu getanzt wurde, das »Gäuerlen«. Auch bei den Deutschbündnern bestand nach Rochholz (Kinderlied S. 371) bis vor kurzem ein Maireigen in der Weise, wie ihn Salis in seinem gleichbenannten Gedichte geschildert hat. — In der Umgegend

¹ Reihen oder Reigen (mhd. reie, mitteld. reige, angels. rāva, engl. row, althochd. riga und rige = geschlossener Kreis, gleichen Stammes mit richten und recken, rihtjan, in letztem Sinne noch heute beim Turnen gebraucht) bedeutet ursprünglich so viel als Chortanz (chorus, ordo, series), also die Aufstellung mehrerer zum Tanzen. So heißt es z. B. im Vocabularium von 1618: Baien = virginialis circulus, virginum vel puellarum corona, chorea. In Graffs Diutiska I, 386:

Nū sach er koman einen reigen,
dā giengen leigen (Laien)
beide vrouwen unde man
nāch werltlichen siten an.

von Bonn haben die Bauernmädchen aus Keßnich und Poppelsdorf an Sommerabenden noch 1820 und 1847 den großen Reigentanz aufgeführt. Die dabei gesungenen Lieder sind in MB. 323—25 und 328—30 zu finden.

Von einem großartigen, wunderlichen Chorreihen der Senner und Sennerinnen zu Greyerz im Kanton Freiburg hat sich eine anmuthige Sage erhalten, die in Kuenlin, Ritterburgen II, 268, und daraus bei Uhland (Schriften III, 308) und ausführlich, wie hier, bei Reohholz (Kinderlied 372) erzählt ist: »Es soll im Jahr 1346 gewesen sein, als eines Sonntags Abends auf der Wiese vor dem Schlosse des Grafen Peter von Greyerz sieben Personen einen Ringeltanz anhuben, die Choraula, wie sowohl der Rundtanz als das Reigenlied hieß. Zu dem Tanze sangen sie ein langes Lied, dessen Anfang lautete:

Le Comte de Gruvire
se leva ou matin,
il appellé son padge
et lei dit: Bon Martin,
va-t-in salla (seller) ma mula
et mon tsavo (cheval) grison
e vu alla in Saxima
yo mes vatzes (vaches) y sont.

So tanzten sie fort durch das ganze Sanenland hin, bis zu den anfänglich sieben zuletzt 700 Jünglinge und Mädchen, Männer und Weiber sich eingereiht hatten, und kamen am folgenden Dienstage auf dem großen Marktplatze zu Sanen an. Aber der gute Graf Rudolf von Greyerz hatte vom obern bis zum untern Greyerzer Lande stets mitgetanz und mitgesungen. Wenn er ermüdet war, stieg er zu Pferde und ein Junker oder Knapp führte mit der schönen Sennerin Marguita, seiner Geliebten, den Reihen fort. Alles, was der Zug unterwegs antraf, selbst Kinder und Greise, riss die Choraula über Berg und Thal mit sich fort, bald sich in eine lange Kette ausstreckend, bald sich wieder zusammenwindend, bald unter den Armen der zur Rast dastehenden sich hindurchschlingend. Dann schlug der Graf mit seinem ganzen Gefolge ein Lager auf am Arnensee. Zwei Tage und Nächte wurden alle Sennen bewirthet; da übten sie sich im Ringen und Schwingen, im Tanzen und Singen. Zwanzig Grathiere (Rinder) wurden gebraten und bei hundert Haselhühner und tausend Pfund Käse verzehrt.« — Uhland hat nach dieser Sage seine schöne Romanze »Graf von Greiers« gedichtet, in der es heißt:

»Der Sennerinnen jüngste, schlank wie ein Maierreis,
Erfasst die Hand des Grafen, da muss er in den Kreis . . .
Sie rafften ihn von hinnen mit Sprung und Reigenlied,
Sie tanzen durch die Dörfer, wo Glied sich reiht an Glied,
Sie tanzen über Matten, sie tanzen durch den Wald,
Bis fernhin auf den Alpen der helle Klang verhallt.«

Wir sehen aus dem Vorgebrachten, dass sich noch Überreste der Reigentänze trotz aller kirchlichen und polizeilichen Maßregeln bis Anfang unseres Jahrhunderts erhalten haben und zwar da und dort bei dem Landvolke in Schleswig, Westfalen, am Rhein, im Schwarzwald und in der Schweiz. Besonders waren es die Frühlingsreigen, die einer langen Dauer sich erfreuten. Als endlich die Erwachsenen ganz und gar den Reigen aufgaben und mit ihm auch das Tanzlied

erstarb, waren es die Kinder, welche in ihren Ringelreihen ihn bis heute fortpflegen. Davon mehr im XVII. Kapitel.

Im Anfang des 19. Jahrhunderts kommen zu den aus dem 18. stammenden, noch hie und da gebräuchlichen deutschen Volkstänzen die Contre-Tänze, jetzt in bestimmter Form von sechs Theilen (irrhümlich oft als Française bezeichnet); ferner der Ländler (Länderer), unter der spätern unrichtigen Benennung Schnellwalzer, und der Galopp. Der deutsche Walzer wird mit Liebe fortgetanzt, und seine Musik gewinnt an Schönheit und wirklichem Kunstwerth seit Weber mit jedem Jahrzehnt, besonders durch die Wiener Tanzkomponisten. Man tanzte zu Anfang unseres Jahrhunderts Ländler und Walzer nach schlechter Musik, aber mit viel Präcision. Die Tänze im langsamen Tempo (wie Menuett) werden durch die Tänze im raschen Tempo vollständig verdrängt. Da sich zu den geselligen Tanzvergünstungen viele Personen zusammenfanden und jede möglichst tanzen wollte, so kamen die Rundtänze mehr in die Mode, dagegen mussten die Anglaises, Ecossaises und Françaises dem Geschmacke weichen; sogar der langsame Walzer fiel der Mode zum Opfer, indem er zu schnell getanzt wurde. Die Mazurka, früher schon auf dem Lande unter dem Namen »Polnisch« getanzt, fand als öffentlicher Gesellschaftstanz nach 1830 Aufnahme, sowie auch später die Polka, die indess viel früher unter dem Namen Schottisch, nur mit einem weniger pikanten Rhythmus der Musik, bekannt war.

So hätten wir die Neuzeit erreicht und das moderne Tanz-Repertoire der bürgerlichen Gesellschaft vor uns. Es besteht aus Polonaise, dem Contretanz, dem Cotillon und den Rundtänzen: Walzer (schnell), Galopp, Polka, Polka-Mazurka (früher mit Unrecht als Tyrolienne getanzt) und der Rheinländer-Polka. Das genügt manchen Tanzfreunden nicht, sie spüren zuweilen Lust, mehr als das Gewöhnliche zu leisten; darum kommt es in Städten vor, dass für Haus- und Familienfeste, für jeden Fall bestimmte Quadrillen eingeübt, vom Tanzlehrer gelehrt, mit Phantasie-, National- oder Charakter-Kostüm zur Aufführung gebracht werden.

Kapitel XII.

Altdeutsche Festtänze, erhalten bis ins 19. Jahrh.

Die meisten Feste waren und sind mit Tanz verbunden; bildet er auch nicht immer die Hauptsache und Grundlage des Festes, so doch gewiss den erheiternden Abschluss. Es sollen hier nicht alle denkbaren Feste mit Tanz aufgezählt und beschrieben werden, sondern nur den uralten, im Heidenthum wurzelnden und durch das Christenthum umgewandelten Volksfesten, die leider nur zum geringen Theil sich erhalten haben, wollen wir unsere Aufmerksamkeit zuwenden. Die Überschrift dieses Kapitels könnte füglich auch heißen: Alte Volksfeste mit Tanz. Sie sind vorwiegend Naturfeste, und einige sind Familienfeste (wie Hochzeiten). Die auf ein lokales Ereignis sich gründenden Feste mancher Städte und Flecken lassen wir fort und betrachten nur die allgemeinen Volksfeste.

Maitanz

oder Frühlingsfest mit Tanz.

Die Ankunft des Sommers, des Maies oder, wie wir jetzt sagen, des Frühlings wurde vor Alters festlich begangen. Das hieß man im Mittelalter den »sumer enphâhen« oder »sumer grüezen«, den »meien grüezen«. So singt ein Naturfreund im 13. Jahrhundert:

Ich wil den sumer grüezen,
sô ich beste kan,
der winter hât mir hiure
leides vil getân.

Des wil ich in rüefen
in der vrowen ban:
ich sihe die liehte heide
in grüener varwe stân.

Dar suln wir alle gâhen,
die sumer zît enpfâhen;
des tanzes ich beginnen sol,
wil ez iu niht versmâhen.

[Carmina Burana 208.]

Das Eintreffen des Sommers erfolgte aber nicht auf einen bestimmten Tag des Kalenderjahres, sondern wurde nach zufälligen Zeichen wahrgenommen, an aufblühenden Blumen oder anlangenden Vögeln. Ebenso wie die Griechen die Rückkehr der Schwalbe feierten und die Kinder auf Rhodos unter Umhertragen einer Schwalbe das Schwalbenlied sangen und Esswaaren einsammelten, so fand einst auch in deutschen Landen die Sommergekündigung durch Gesänge der Jugend statt und haben sich dergleichen Reime an den Sommerbau und Sommergewinn bis heute erhalten (s. MB. 28. 29).

Wer den ersten Viol (das Veilchen) schaute, zeigte es an. Das ganze Dorf lief hinzu; die Bauern steckten die Blume auf eine Stange und tanzten darum. Hierüber hat schon Neidhart ein Lied gedichtet. Dieselbe Feier beschreibt Hans Sachs (IV, 3, 49 ff.) in dem 1562 geschriebenen Fastnachtspiel »Der Neydhart mit dem Feyhel« (d. h. Veilchen). Um die erste Sommerblume wurde getanzt und dabei folgendes Liedchen gesungen:

»Der meie, der meie,
der bringt uns blümlein vil.
ich trag ein freis gemüte,
gott weiß wol, wem ichs wil.

Ich wils eim freien gfallen,
derselb der wirbt um mich:
er tragt ein seidin hemmat an,
darein so preist (schnürt) er sich.

Er meint, es sing ein nachtigal,
da wars ein junkfraw fein:
und kan sie jm nicht werden,
trauret das herze sein.«

Die Melodie zu diesem Reihentanz um das erste Veilchen bringt MB. 10.

Veilchenfest war in Wien seit dem 13. Jahrhundert ein Volksfest zur Frühlingsfeier. Das erste Veilchen (Viol, Feyel), welches auf dem Felde gefunden wurde, gab dazu Veranlassung. Der Herzog mit seinem Hofe an der Spitze, der Adel, die Bürger, Alt und Jung zog hinaus, um das Veilchen, diesen Frühlingsboten, mit Jauchzen und Musik zu begrüßen. Das schönste, sittsamste Mädchen wurde erwählt, das Veilchen zu pflücken. Nach dem Gesange der Mailieder und der Ausführung einiger üblicher Tänze wurde die Blume und das Mädchen im Triumph in die Stadt zurückgetragen.

Das Laubmännchen heißt ein Kinderspiel mit Tanz zu Ruhla (Thüringen). An einem Frühlingssonntage (ursprünglich wohl am 1. Mai) versammeln sich die Kinder des Orts, ziehen in den wiederbelaubten Wald und schmücken eins von ihnen mit grünen Zweigen als Laubmann. Unter Gesang und Jubel kehren sie dann ins Dorf zurück und zwar im Gänsemarsch (eins hinter dem andern gehend), wobei sie singen :

»Blaukohl, Blaukohl
 Sein die besten Pflanzen.
 Wenn das Mädchen gessen hat,
 Fängt sie an zu tanzen.
 Tanz, Mädchen, tanz!
 Die Schuhe sind noch ganz;
 Und sind sie auch zerrissen (zerbrochen),
 So tanz'n wir auf den Füßen (Knochen).«

(Die Melodie dazu, wie den sogenannten »Ruhler Springer« s. MB. 318, 319.) Die Laubeinkleidung stammt wohl aus der Heidenzeit; sie ist ein Überrest von der Einholung des Sommers. [Nach Reimann, Volksfeste 160, und mündlicher Mittheilung vom Pfarrer Cotta.]

Der Graskönig ist ebenfalls ein ländliches Maifest zu Groß-Vargula in Thüringen. Am dritten Pfingsttage wird von den Burschen der »Aufwärter beim Tanze« als Graskönig verkleidet (d. h. in eine hohe, von Pappelsweigen und Blumen gefertigte Pyramide gesteckt) und zu Pferde gesetzt. Es erfolgt dann ein Umzug, geführt von zwei Burschen zu Pferde, vor das Amthaus, die Pfarrwohnung etc., wo die Theilnehmer mit Bier und Kuchen beschenkt werden. Tanz beschließt das Fest. [Reimann, Volksfeste 157.]

Etwas Ähnliches ist des Mairöslens Umzug im Elsass, über welchen ich in den MB. Nr. 27 Einiges erzählt habe.

Frühlingstanz hieß ein Fest der Salzsieder zu Salza im Magdeburgischen. Am Mittwoch nach Pfingsten zogen sonst alljährlich nach altem Brauch die Salzwirker oder Kottleute mit großer Feierlichkeit, eine Fahne voran, auf den Hummelberg. Sobald der Zug den Gipfel erreicht hatte, kniete der Fahnenträger nieder, schwenkte die Fahne und pflanzte sie dann dort auf. Das Tanzen um diese Fahne hieß Frühlingstanz. Die Festtheilnehmer erhielten von der Ortsobrigkeit ein Quantum Bier, zu dessen Ankauf zwei Hufen Feld bestimmt waren.

Allgemein herrschte einst in Deutschland und den Niederlanden die Sitte, zu Pfingsten die Häuser mit »grünen Maien« (Maibäumen) zu schmücken und Blumen vor das Haus zu streuen. An vielen Orten Thüringens und Norddeutschlands wurden die Maien von den jungen Burschen über Nacht gesetzt und zwar allen Mädchen von unbescholtenem Rufe wurde der Maibaum von ihrem Geliebten am 1. Mai vor die Fenster gepflanzt. Dasjenige Mädchen, dessen Ruf nicht ganz rein war, erhielt einen Strohmann hingesezt oder Häckerling vor die Thüre gestreut.

Während der Dauer des Maimonats wurde Abends um die Maibäume getanzt. Die Frühlingszeit war und bleibt ja immer die rechte Tanzzeit. »Die Tanzlust«, sagt Uhland, Schriften III, 401, »ist ein Theil der allgemeinen Erregung, welche das erneute Leben der Welt in sinnlich kräftigen Menschen weckt: Sommergrün, Vogelsang, Liebeslied, Reigentanz bildeten ein Ganzes der natürlichen Sommerlust; der Sprung zuckt in den Gliedern, Sang und Klang entbinden ihn.«

Vieles von den Maigebräuchen und Maitänzen ist auf das so naheliegende Pfingstfest und seinen Pfingsttanz übergegangen. Bevor ich diesen beschreibe,

will ich erst eines mit der Maienlust verbundenen alten Brauches gedenken, nämlich der Mailehen.

Mailehen.¹

Eine sehr alte, mit dem Tanz des Volkes verbundene Sitte, die am Rhein vorkam, wo sie zum Theil noch in Brauch ist, ist die der sogenannten Mai-Lehen. Sie bestand darin, dass am Vorabend des 1. Mai oder auch am Ostermontage unter die versammelten Bursche eines Ortes die Jungfrauen desselben versteigert wurden. Das ersteigerte Mädchen (Mailiene) durfte dann das ganze Jahr hindurch nur mit ihrem Ersteigerer tanzen. Das erlöste Geld ward in manchen Orten für Tanzmusik oder für Bewirthung der Maifrauen (d. h. der versteigerten Mädchen) verwendet. In St. Goar am Rhein aber, wo der Gebrauch des Mai-Lehens bis ins 18. Jahrhundert hinein bestand, floss das Geld in die Stadtkasse, wie dort das Versteigern auf dem Rathhause statt hatte. (Aus letzterem Umstande möchte man schließen, dass diese Sitte auf ursprüngliche Leibeigenschaft hindeute.)

Wie diese alte, beliebte, halbgesetzliche Gewohnheit der Mai-Lehen noch jetzt im Eifellande ausgeübt wird, soll hier ausführlich erzählt werden: »Am Abend des 1. Mai versammeln sich in einigen Dörfern die jungen Bursche auf dem Hauptplatze des Dorfes oder auf einer nahegelegenen Anhöhe, um sich die Mädchen zum Tanze bei den Kirchweihen oder sonstigen Festen zu bestimmen. Nach gepflogenen Rathe ruft einer derselben mit lauter Stimme: »Der und Die sollen Mailienen sein! Seid ihr das alle zufrieden?« worauf die Gesellschaft im volltönenden Chore mit Ja zu antworten pflegt. Ist keine Übereinstimmung vorhanden und wird die Stärke der verneinenden Stimmen für hinreichend gehalten, so wird ein neuer Rath gepflogen und ein neuer Ruf verkündet die neue Bestimmung, bis reiner voller Zuruf die Einhelligkeit bekundet. Auf ein allgemeines lautes Ja wird dabei viel gehalten. Wie an diesem Tage die Bahn Jedem eröffnet ist, diejenige Tänzerin sich zu erwerben, die er zu haben wünscht, so tritt auch für ihn die Verpflichtung ein, der Erworbenen das Jahr hindurch treu zu sein. Sie und keine Andere soll er zum Tanze führen, nur mit ihm und keinem Andern ohne seine Erlaubnis darf sie tanzen.«

Auch an einem Sittengericht fehlte es nicht: ergibt sich, dass ein Mädchen, als es bei der letzten Kirchweihe den Vortanz unter der Dorflinde erhielt, dieser Ehre nicht mehr würdig war, so wird die Linde oder das Geländer um dieselbe reingewaschen, auch das Pflaster um dieselbe aufgebrochen und erneuert.

Dass das Mailehen, die Verlobung auf ein Jahr, schon im 14. Jahrhundert üblich war, ganz so wie wir vom Eifellande berichteten, bezeugt folgendes Lied über die Mädchenversteigerung aus dem Ring von H. Wittenweiler S. 169:

1. »Wem schol (soll) ichs geben, ze fröden seinem leben?« was ist das? sagt uns, herre, was? : ses ist fro Gredel Erenflüch; wem fügt sey (fügt sie) bas?«:]	anders niempt (Niemand) dann mir, sey (sie) ist meins herczen gir. : »Jächel Gumpost, seyst ein gesell, so hab sey dir!«:] nu müß mirs got gesegen! wie schon wil ich ir phlegen!
---	---

¹ Litteratur über Mailehen: W. Mensel in Pfeiffers Germania I, 65. Pallhausen, Topographia Bavariae 68. Soldau, Hexenprocesse 248. v. Mernig, Gesch. der Burgen und Klöster in den Rheinlanden, Köln 1837; 4. Heft, S. 8. Kretschmer, Volkslieder II, Nr. 277 (Valentinehen). Erk, Liederhort Nr. 138 und 139. Uhland, Schriften III, 390 ff. Boehholz, Alemann. Kinderlied 380. Simrock, Mythologie 539. Lersner, Frankfurter Chronik I, 59. Feyerleins Nachträge II, 106. Zeitschrift für Kulturgeschichte 1857, S. 95 und 105.

2. »Wem schol ichs geben,
ze fröden seinem leben?«
waz ist daz? sagt uns, herre, was?
|: »es ist die schon fro Gnepferin;
wem fügt sey bas?«:|

anders niempt dann mir,
sey ist meins herczen gir.
|: »Rüfli Lechspiss, pist ein gesell,
so hab sey dir!«:|
nu müß mirs got geseget!
wie schon wil ich ir phlegen!

Das Lied wurde so lange fortgesetzt, als es Mädchen und Bursche zu paaren gab, denn der nachfolgende Satz lautet:

et cetera so gie (ging) daz lied,
bis daz yeder seinen hiet (hatte),
die da warent an dem tancz.
da mit so was die fröde ganz.

Beachtenswerth erscheint, dass hier ein Schreiber (also ein Beamter) die Verlobung ausruft, denn die Einleitung heißt: »da mit der schreiber aneviang und sprach«.

Die Verwandtschaft dieser ländlichen Mailehen zu dem ritterlichen Sommerdienste (Maibuhlen, Badebuhlen, Knappenehen) ist nicht zu verkennen, bemerkt Uhland (Schriften III, 391) und beschreibt auch diese Gebräuche. Wir wählen aus seinen Citaten zur Erklärung nur die gewichtvollste Stelle, Agricola's Sprichwörter Bl. 129: »Im Meien gehen hüren und buben zur kirchen. Mense Maio nubant malae. Zwischen Ostern und Pfingsten heirathen die unseligen. Knappen- und Pfaffen-Ehe werden im Meien gemacht. Im Meien Hochzeit halten. Daß hürn und buben sich disen Monat herfür lassen und ein Knappen oder Pfaffen Ehe machen, die weret nit lenger dann der Sommer, im Winter so sie weder haus noch hoff haben, lauft eins hie, das ander dort hinauß. Deren Meien Ehe haben auch vil die frommen Lantz knecht.« — Eine Stelle bei Neidhart (MSH. III, 217^b) scheint die Knappen-Ehe mit einem Schlafbuhlen auf ein Jahr anzudeuten:

»Swaz ich gelobet hân, daz wil ich halten wâr,
er gab mir in mine hant ein guldn vingerlin;
daz was der triuwen stn ein pfant,
daz ist ez ouch der mîn:
des wil ich disen sumer lanc
sin slâfgeselle sin.«

Noch bis in jüngste Zeit sind Lieder zum Mailehen am Rhein (MB. 325) und von den Deutschen in Littauen (MB. 326) gesungen worden.

Pfingsttanz.

War das liebliche »Fest der Maien« gekommen, so konnte man an den meisten Orten Norddeutschlands bis vor Kurzem den Pfingsttanz schauen, der auf freiem Tanzplan von der tanzlustigen Jugend abgehalten wurde. Er dauerte sonst vom Pfingstdienstag bis -Donnerstag. Zu ihm wurden die Mädchen von den Burschen mit Musik eingeholt. Jeder Hinzukommende wurde mit einem »Willkomm« begrüßt, d. h. es wurde ihm unter Musik ein Becher mit Bier entgegengebracht, der mit einem bebänderten Kranze geschmückt war; dieser Kranz wurde während des Trinkens vom Becher herab genommen und erst über den Becher, dann über das Haupt des Trinkenden geschwungen. Das Einholen und Aufrichten des Maibaumes (mochte es Birke oder Tanne sein) war schon mit mancherlei Lustbarkeit verbunden; Musik und Tanz, wie Verkleidung durften dabei nicht fehlen.

In Thüringen hieß der Tanz zu Pfingsten auch Plantanz. Plan war und ist der in den Dörfern Thüringens und Frankens zum Tanzen bestimmte, unter freiem Himmel hergestellte, geebnete oder mit Bretterboden belegte Platz, wo der Maibaum steht. Dort wird zu Pfingsten oder zur Kirmse von den angeputzten Platzjungfern und Platzburschen der Plantanz oder Platztanz aufgeführt. Nur jedes ehrbare Mädchen und jeder unbescholtene Junggesell konnten zu dieser Ehre gelangen; gefallene wurden ausgestoßen oder sie wagten sich überhaupt nicht mehr unter die Jungfern und deren Lustbarkeiten. Ein aus der Mitte der Bursche erwählter Platzmeister regelt und ordnet den Tanz, wirbt Tänzer zu Extratouren, bringt Burschen und Mädchen das gefüllte Glas mit labendem Bier, leider oft auch zur Unzeit nach Erhitzung, bestellt die Musik und dergleichen Geschäftliches mehr.

An manchen Orten heißt der Pfingsttanz auch Birkentanz: es wird eine junge Birke jubelnd ins Dorf gebracht, aufgerichtet und um dieselbe getanzt. Statt der Birke wird anderwärts eine Tanne genommen. In der Oberlausitz und Provinz Sachsen heißen die Pfingst- und Kirmestänze auch Laubtänze (nicht Lobetänze), weil sie zur Sommerzeit in besonders dazu erbauten Tanzlauben von grünem Reisig und geschmückt mit einem Maibaum in der Mitte des Tanzplatzes abgehalten wurden. In einigen Dörfern des alten Pleißnerlandes zwischen Leipzig und Altenburg heißt der in einem eigens hierzu erbauten, gedielten und mit grünen Laub- und Nadelholzreisern ausgeschmückten Brettersaale abgehaltene Pfingsttanz der Quas oder Pfingstquas.¹

Der Siebensprung

ist ein uralter, bis vor Kurzem noch in Schwaben, Bayern, am Rhein, in Westfalen, am Harz und in der Mark aufgeführter Tanz, der jedenfalls aus der Heidenzeit stammt und religiöse Bedeutung hat, d. h. ein Opfertanz der Germanen zur Frühlingsfeier war. Auf seinen Ursprung als Frühlingstanz scheint der Umstand hinzudeuten, dass er in Westfalen zum ersten Ostertag getanzt wurde; in christlicher Zeit wurde er jedoch meist am Erntefeste und auf Kirmesen, sogar bei Hochzeiten zur Aufführung gebracht.

Wie er in Schwaben zum Erntefeste ausgeführt wurde, will ich nach E. Meier (Schwäbische Volksgebräuche Nr. 161) beschreiben. Der Tanz wird nur von einem Paare getanzt, wobei der Herr die schwierigste Rolle hat. Tänzer und Tänzerin wandeln während der ersten acht zu wiederholenden Takte der Musik herum; sodann muss der Tänzer in bestimmten Zwischenräumen folgende sieben verschiedene Bewegungen ausführen: zwei mit den Füßen (mit je einem Fuß eine), zwei auf den Knien (indem er erst das eine, dann das andere niederlässt), zwei mit den Ellenbogen (die er nacheinander auf den Boden stößt) und eine mit dem Kopfe (mit der Stirn den Boden berührend) und so wieder zurück. Seine Tänzerin tanzt in der Zeit allein um ihn herum. Während des Tanzes wird vom Tänzer gesungen:

»Mach mir nur den Siebensprung,
mach mir's alle siebe',
mach mir, dass ich tanze kann,
tanze wie ein Edelmann:

's ist einer.«

[s. MB. 314. 315.]

¹ Der Quas = Schmaus. Sanders, deutsches Wörterbuch 2, 615. Das Wort erinnert an den Pfingstquak im Elsass, einen in Laub und Blumen herumziehenden, Gaben einsammelnden Burschen. Am Schluss geht es zu Schmaus und Tanz.

Bei den letzten Worten »s ist einer« liegt der Tänzer auf den Knien und berührt die Erde mit der Stirn, was die letzte Bewegung ist, während sein Mädchen um ihn herumtanzt. Hierauf wird der Vers wiederholt, aber mit der Schlusswendung »s sind swei«, und so zählt der Tänzer fort bis sieben. Nun geht es wieder rückwärts, indem der Tänzer zählt »s sind sechs«, »s sind fünf«, bis auf den ersten.

Ganz gleich wurde dieser Tanz in der Mark sonst zur Kirmes getanzt, wo der Reim wenig abweichend lautete :

»Mach mir nur den Siebensprung,
Mach mir's fein all' sieben!
Mach mir's, dass ich tanzen kann,
Tanzen wie ein Edelmann:
's ist Einer!»

[Hier beginnen die Sprünge.]

Aus der Mark hat mir Herr Voss die Melodie zum Springer in zwei Lesarten mitgetheilt [s. MB. 316. 317].

Am Niederrhein tanzte man die Siebensprünge sonst bei Hochzeiten und zur Kirmes, wie Kuhn (westfälische Sagen II, 150) und Montanus S. 60 melden. In der Umgegend von Bonn sang man dazu (Simrock, Mythologie 551):

»Könnt ihr nicht die Siebensprung,
Könnt ihr sie nicht tanzen?
Da ist mancher Edelmann,
Der die sieben Sprung nicht kann.
Ich kann se, ich kann se.«

Aus der Umgegend von Düsseldorf, wo sie zum Schluss der Hochzeiten und Kirmen von einem Alten noch bis 1840 zuweilen getanzt wurden, hat ein nach Amerika ausgewandertes Rheinländer Herr Stiebler die Melodie aus der Jugenderinnerung niedergeschrieben und in Mendel-Reißmann's musikalischem Lexikon 12, 436 mitgetheilt (s. MB. 314).

In Westfalen war der Siebensprung ein alter Hochzeitstanz. Nach Mittheilung von Kuhn (westfälische Sagen und Gebräuche II, 44 und 150) besteht »dieser wunderliche, nun sehr selten gewordene Tanz darin, dass sich der Tänzer bald auf das rechte, bald auf das linke Knie, bald auf den rechten, bald auf den linken Ellenbogen, jetzt auf die linke, dann auf die rechte Hand wirft und endlich mit der Nase die Erde berührt«. Nach bestimmter Weise singt man dazu :

»Kennt ihr nicht die Siebensprung',
Kennt ihr nicht die sieben?
Seht ihr, wie ich tanzen kann,
Ich tanze wie ein Edelmann. Hopp!«

Bei der Wiederholung des Sprunges wird die Zahl angegeben.

In »Bremer Kinder- und Ammenreimen« 1836, S. 27 findet sich das Tanzliedchen so :

»Danz mi mal de seven Sprünge,
Danz mi mal de seven!»
Meenst dat ik nich tanzen kann?
Kann danzen as en Edelmann.
Spring hoch up!

Zwei holländische Liedchen zum Siebensprung mögen sich hier anschließen :

»Hedde niet geoordvan den zeuensprong,
Hedde niet gehoord van de zeuven?
Ze seggen, dat ik niet dansen en kan,
Ik kan dansen as eenen edelmann.«¹

»Ei, wie kan de zeuensprong,
Ei, wie kan ze tansen?
Is der dan geen eene man,
Die de zeven sprong en kan?
Dat eene.«²

In Bayern³ (Schmeller, bayerisches Wörterbuch III, 591) sind die Worte zur alten Tanzweise sehr unartig umgestaltet:

Machts mi auf die sieben Sprung,
Mir und meiner Schwarzen!
Hat de Narrin's Hemd verbrennt,
Hinten bei der F . . . n.

Auch in den Harzgebenden wurde der Siebenspringer auf allen Hochzeiten aufgeführt. Dabei tanzte ein Paar siebenmal sehr geschwind im Kreise herum. Jauchzend rief man: »Der Siebenspringer is hier!« Zwei Männer klopfen mit den Fingern auf den Boden und jauchzen immerfort: »Use Siebespringer, use Hochtiet!« Darnach klopfen sie, die Musik nachahmend, mit den Ellenbogen, dann mit den Knien, dann mit den Hacken und endlich mit den Fußspitzen auf den Boden. Dann fielen sie wieder, wälzten sich und schlugen dreimal mit dem Kopf auf den Boden. Nun war der Siebensprung vollbracht und Alles rief: »Use Siebespringer is noch am Leben.« [Pröhle, Harzbilder S. 8.]

In Buchers Vorspiel zur Passions-Aktion tanzen die sieben Todstünden die sieben Sprünge. In Weitzmann's »Lob des Munderkingers« heißt es:

»Am Hochzeitfeste
Da tanzt er drey ehrbare Tänz,
Der Sprünge dann sieben in goldgelber Weste.«

[Schmeller III, 591.]

Mit diesem Tanz ist ein gleichnamiger Ostergebrauch in Westfalen nicht zu verwechseln: »Auf der Haar bei Iserlohn stand noch im vorigen Jahrhundert eine alte Eiche, um welche her in gewisser Entfernung sieben Löcher waren. Am Ostertag zog das Volk dorthin: man fasste den Baum an und machte die »siewen Sprünge«. Wer alle sieben Löcher traf, glaubte, dass er noch sieben Jahre lebe, in dieser Zeit eine Frau bekomme, galt überhaupt für einen Glücklichen.«⁴ In frühesten Zeiten mag ein Ostertanz um die Eiche herum stattgefunden haben, wie die um Eichen geführten Reigen am Ostertag in anderen westfälischen Gegenden beweisen. [Grimm, Mythologie 64.]

¹ Niederländische Baker- en Kinderrymen II, 9.

² Kalf, Lied in de middeleuwen 536. In Zwolle gehört.

³ Zwei Behauptungen von Schuegraf (Zeitschrift für Kulturgeschichte I, 463) muss ich als unbegründete zurückweisen: dass der Siebensprung abwechselnd aus $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{4}$ Takt gehe und dass folgendes Schnadahtüpf dazu gesungen worden sei:

»Drum nim ich 's jungs frisch Ding
Und mach halt mit ihr die sieben Sprung.« [Schmeller III, 591.]

Dieses Schnadahtüpf ist entschieden neuern Datums und mag sich im Wechseltakt bewegen.

⁴ Woeste in Kuhn, westfälische Gebräuche II, 150 und in Wolfs Zeitschrift für Mythologie III, 304.

Die Echternacher Springprocession

ist ein Überrest altheidnischen Tanzes zur Frühlingsfeier und jetzt eine seltsame Form der Heiligen-Verehrung. Sie wird jährlich am 18. Mai abgehalten und geht von einer an der preußischen Grenze gelegenen Brücke eine halbe Stunde in das Städtchen Echter nach zum Grabe des heiligen Willibrodus. Jeder fromme Theilnehmer ist bestrebt, das Ziel durch eine Art Dauerlauf mit Vor- und Rückspringen zu erreichen. Er muss nämlich die ganze Wegstrecke so zurücklegen, dass er nach dem Takte eines alten Marsches (Jubelmelodie genannt, s. MB. 311) erst einen Sprung rechts, einen links und dann einen vorwärts macht. Über den Ursprung dieser Ceremonie ist man verschiedener Meinung. Man sagt, die Procession geschähe zum Gedächtnis an eine von St. Veit abgewandte Veitstanz-Epidemie. Andere meinen, sie geschähe, um die Wiederkehr einer Viehseuche abzuwenden, die vor fünfhundert Jahren (1370) in den Rheinlanden gewüthet habe, Die dritte und meines Erachtens richtige Deutung bringt Simrock (Mythologie 563). Es scheint um jene Zeit ein heidnisches Siegesfest des Sommers über den Winter stattgefunden zu haben, das die christliche Kirche auf den Triumph des Christenthums über die geistige Finsternis bezog. Der eine Schritt rückwärts bedeutet das Strauben des Winters, dem es auf kurze Zeit gelingt, einen Theil der schon verlorenen Herrschaft wieder zu gewinnen. Die zwei Schritte vorwärts bedeuten den unvermeidlichen Sieg des Sommers. So veranschaulicht die hüpfende und springende Schaustellung den Kampf mit den Mächten der Finsternis und deren entschiedene Niederlage.

Über den Verlauf des Festes gibt es jährlich Zeitungsberichte. Im Jahre 1873 betheiligten sich 11,588 Menschen, nämlich 1500 Beter, 8636 Springer, 1195 Sänger, 68 Musiker, 36 Geistliche und 18 Fahnenträger. Im Jahre 1869 fanden sich zu dieser Procession 13,236 Personen ein, darunter 7230 Springende. Ein Sängerkor von über tausend Stimmen sang die Willibrodus-Litanei, während 130 Musiker durch Abblasen der Jubelmelodie die Bemühungen der Springenden unterstützten.

Für unsern Zweck muss die überlieferte Jubelmelodie von hohem Interesse sein, die ich in zwei Lesarten mühsam erlangt habe (s. MB. 311). In ihr ist ein Stück uralter deutscher Volkstanzmusik erhalten, wengleich sie gar modern uns entgegenschaut. Sie ähnelt ganz den alten Reigen melodien (z. B. »s ist gar nit lang, dass g'regnet hat« oder »Mei Mutter kocht mir Zwiebel und Fisch«), noch mehr gleicht sie den Singweisen zu Kinderreigen (z. B. »Es regnet auf der Brücke«, »Fuchs, du hast die Gans gestohlen«.) Was folgt aus dieser Gesichtsähnlichkeit, fast Gleichheit der Melodien? Es liegt die Vermuthung nahe: dass die genannten Kindermelodien, sowie die jetzt bloß gesungenen Volkslieder einst getanzt wurden und Reigenmelodien waren, also von hohem Alterthum sind.

Johannistänze.¹

Über die Entstehung derselben gibt es zwei Ansichten. Nach der einen sind sie von jenen römischen Tänzen abzuleiten, die zu Ehren der Pales (der Be-

¹ Grimm, Mythologie² S. 581 ff. Mannhardt, Mythen 420. Wolf, Beiträge zur Mythologie I, 43, 82, 190 II, 375, 381 ff. 391. Mannhardt, Götterwelt 201, 234. Panser, bair. Sagen und Gebräuche I, 213 ff. II, 239. Bavaria I, 374. II, 242, 260, 298. III, 298, 936. IV, 202. Meier, Schwäbische Sagen 423. Birlinger 2, 96 ff. Zingerle, Tyroler Sitten Nr. 775 ff. Vernaleken, Mythen 307. Töppen 71. Mühlhause 248. Wutke, Volksaberglaube 77 ff. Kuhn, Norddeutsche Sagen und Gebräuche 79 ff. Kuhn und Schwartz, Westfälische Sagen und Gebräuche II, 135, 173—175. Nork, Festkalender 406—438. Nork, Mythologie der Sagen 566—568. Uhland III, 399. H. Pröhle, kirchliche Sitten 48. Zingerle, Johannesseggen 36. Simrock, Mythologie 533 ff.

schützerin der Herden) gehalten wurden, weil die Römer diese ihre Palilia im Frühling feierten und gleiche Gebräuche, z. B. Springen über ein Strohfeuer und Tanzen um dasselbe, vorkommen (s. Ovid's Fasten IV, 721 ff.). Diese Ansicht hat viel für sich; denn weil in ältester christlicher Zeit in Italien, Frankreich, Spanien die Johannistänze schon vorkommen, so konnten die südeuropäischen Völker sie direkt den Palilien entlehnt haben. — Nach der andern Meinung sind die Johannistänze und Johannisfeuer nur ein anderer Name für das bei den alten Germanen um gleiche Zeit gefeierte Fest der Sommersonnenwende mit seinem Sunnewend-Feuer; die alten heidnischen Gebräuche sind auf dieses christliche Fest übertragen worden. Für Deutschland ist wohl letztere Herleitung die richtige, während für Südeuropa die Pales-Feste das Vorbild waren. Jedenfalls gehören die Johannistänze zu den ältesten christlichen Festtänzen. Die Kirche nahm Gelegenheit, am Feste Johannes des Täufers von dem Tanze der Tochter jener verschmitzten Königin Herodias zu predigen, den bekanntlich Johannes mit seinem Kopfe bezahlen musste.

Die Zeit im Jahre, wo die Sonne ihren höchsten Gipfel erlangt hat und wieder herabsinken muss (solstitium), hieß in altdeutscher Sprache sunnewende, gewöhnlich im Plural gebraucht sunnewenden. An diesem Tage wurden seit alter Zeit zur Verehrung der Götter Feuer angezündet und um dieselben getanzt. Weil diese altheidnische Feier mit dem christlichen Johannistage zusammen traf, heißen jene Feuer auch Johannisfeuer. In oberdeutschen Urkunden des 14. und 15. Jahrhunderts heißen sie aber noch beim alten Namen sunwentfeuer, sunbentfeyr und noch jetzt unter dem Volke in Bayern und Österreich Sunwentsfeyr, Suwent-, Siwent-, Sibet-, Simetfeuer; in Oberfranken Kannesfeuer (verstümmelt aus Johannesfeuer).

Von dem ursprünglich wahrscheinlich dem Fro gewidmeten Opferfeste der Sommersonnenwende sind die durch ganz Deutschland, ja fast durch ganz Westeuropa (wie Grimm's Mythologie 585—86 nachweist) gehenden Johannisfeuer übrig geblieben. Des Abends werden, womöglich auf Anhöhen, große Feuer angezündet, Scheite und alte Besen werden dazu vorher durch das ganze Dorf gesammelt und Niemand weigert sich, solches Brennwerk zu geben. Man tanzt dann um das Feuer, die brennenden Besen schwingend und hoch in die Luft werfend, und springt sodann durch das Feuer. Wer hindurchspringt, kann Schätze sehen, oder bekommt kein Kreuzweh. So hoch man springt, so hoch wird der Flachs, und anderer Aberglaube mehr. Liebespaare springen Hand in Hand durch das Johannisfeuer, man nennt dies das »Feuerjucken«. Am Lech in Bayern singt der Bursch wohl auch dabei:

»Unterm Kopf und oberm Kopf
 Thu ich mei Hütel schwinde.
 Madl, wenn du mi gern hast:
 Durchs Feuer musst mit mir springe.«

Während Alt und Jung um das Feuer singend tanzen, schwingen die Knaben an manchen Orten eine Henne über das Feuer (Andeutung des alten Opfers) und die Burschen schleudern brennende Holzscheiben, in der Mitte mit einem Loche, hoch in die Luft, oder es werden mit Stroh umflochtene brennende Räder den Berg hinab gerollt. (Rad und Scheibe sind das alte Sinnbild der Sonne.)

Durch das ganze Mittelalter bis in das 18. Jahrhundert wurden die Freudenfeuer am Johannisabend lustig umtanzt und durchsprungen. In frühern Zeiten beteiligten sich noch die höhern Stände, selbst Fürsten und Könige an den

Tänzen um die Johannesfeuer. Im Jahre 1471 tanzte König Friedrich III. mit schönen Frauen zu Regensburg, bei Gelegenheit eines Reichstags daselbst, um das auf öffentlichem Markte angezündete Simetfeuer. (Nach D. Schilling S. 58, Schmeller III, 261.) — Die Frankfurter Annalen zum Jahr 1489 erzählen: »In der Nacht St. Johannis des Teuffers ward ein großer Scheiterhaufen vor dem Hause der Bürgermeister auf dem Markte zu Frankfurt a. M. errichtet und viele bemalte Fahnen waren auf den Holshaufen gestellt, die des Königs am höchsten, und um das Holz waren grüne Reiser angebracht und es ward ein großer Reigen von den hohen Herren in Gegenwart des Königs aufgeführt.«¹ — Zu Augsburg zündete 1496 in Kaiser Maximilians Gegenwart die schöne Susanna Neidhardt das Simetfeuer mit einer Fackel an und machte dann zuerst den Reigen um die Flamme im Fronhof an Prinz Philipps Hand. [Gasseri Annales Augustani ad 1497.] Davon giebt es eine Abbildung in P. v. Stetten, Geschichte Augsburgs S. 87, Tafel Nr. 18. In einer Münchner Urkunde von 1401 wird berechnet: »umb gras und knechten, die dy pänk ab dem haws auf den margt trugen an der sunbentnacht, da herzog Stephan und sein gemachel und das frawel auf dem margt tanzten mit den purgerinen bei dem sunbentfweyr.« (Sumers Berichtigungen S. 107, bei Schmeller.) Im Jahr 1578 ließ der Herzog von Liegnitz Johannisabends ein Freudenfeuer auf dem Kynaat halten, wobei er selbst mit seinem Hof zugegen war. (Schweinichen I, 347.)

Johannistänze sind erwähnt in der Vorrede der Katharina Zell zu ihrem Gesangbüchlein von Christo (Straßburg 1534, Abdruck bei Wackernagel, Kirchenlied 793^b): »Darumb lieber Christ, wer du seyest: dieweyl du doch dein kind vnd gesind bisher wyeste schandtliche lieder an den reyendentsen vnd sunst hast lassen singen, vnd eben vil mehr auff die Fest Christi vnd der heyligen, Wie auch auf Sanet Johans des Teuffers tag (da billig alle Christen mehr trauren solten, das es so übel in der welt gestanden, vnd noch, das der, so die warheyt geredt vnd gelert, hat mayessen darumb sterben): So laß sye doch nun . . göttliche Lieder singen.«

Seb. Franck im Weltbuch 1534 Bl. 51^b berichtet über die Johannes-Gebräuche in Franken Folgendes: »An St. Johanstag machen sie ein Sinetfweyr, tragen auch sondere kräns auf, weiß nicht aus was Aberglauben, von Beyfuß und Eisenkraut gemacht, und hat schier ein jeder ein blaw kraut, Rittersporn genannt, in der Hand. Welcher dardurch ins Fweyr sihet, dem thut das ganz Jar kein Aug weh. Wer vom Fweyr heim zu hauß hinweggehen wil, der wirft diß sein kraut in das Fweyr, sprechend: es gehe hinweg und werd verbrennt mit diesem kraut all mein Unglück! Das bischöflich Hofgesind (in Würzburg) wirft auf disen tag bey jren Freudenfweyr auff dem berg hindern schloss feurige Kugeln in den Fluss Moganum (Main), so meisterlich zugericht, als ob es fliegende trachen wären.« — »Die Maid machen auf diesen Tag Rosen-Häfen, also: sie lassen sich machen Häfen (thönerne Töpfe) voller Löcher; die Löcher kleben sie mit Rosenblättern zu, und stecken ein Licht darein, wie in eine Laterne, henken nachmals diesen in der Höhe zum Laden heraus. Da singt man alsdann um einen Kranz Meisterlieder, sonst auch oftmals im Jahr zur Sommerzeit, so

¹ Annales Francofurtenses von P. Harp (bei Senkenberg sel. 2, 22): »In vigilia S. Joh. Bapt. roguis ingens fuit factus ante domum consulum in foro (Francofurtensi), fueruntque multa vexilla depicta posita in struem lignorum et vexillum regis in supremo positum, et circa ligna rami virentes positi fuitque magna chorea dominorum rege inspiciente.«

die Maid am Abend in einem Ring herum singen um einen Kranz, gemeinlich von Nägelein (Nelken) gemacht, reimweise vor. Welcher das Beste thut, der hat den Kranz.«

Zu Conz in Lothringen lieferte (1823) jedes Haus ein Bund Stroh, das man auf dem Stromberge vor dem Volke am Johannisabende um ein bereit gehaltenes mächtiges Rad wand, bis man vom Holze nichts mehr sah. Dann wurde dasselbe auf ein Zeichen des Maire durch junge Leute mit einer Fackel angezündet und mittels einer Stange in Bewegung gesetzt und unter Schwingen von Strohfackeln bergab in die Mosel getrieben. Gelangte es brennend in den Fluß, so verhiß das eine gesegnete Weinernte. Mädchen und Frauen, an denen das Rad vorüberrollte, grüßten es mit Freudengeschrei. [Aus »Mémoires des antiquaires« 1823.]

Aus einem Elsässer Dorfe (Wilwisheim) berichtet die Zeitung »Über Land und Meer« 1864, S. 675: »Der Johannisstag war ein großer Festtag. Die jungen Mädchen reichten sich im Halbkreise; sie trugen einen Rosen- und Rosmarinstrauch, der mit bunten Bändern gebunden und mit Gold- und Silberfitter herausgeputzt war. Die jungen Burschen steckten ebenfalls Blumensträuße in das Knopfloch und jeder hatte einen Ring, eine Medaille oder ein kleines Kreuz in der Tasche. Kinder trugen armvoll Reisig herbei und steckten dies vor dem Halbkreise der jungen Mädchen in Brand. Dann sangen letztere ein altes Klaglied. Die Burschen näherten sich ihnen, man tauschte Strauß und Juwelen, theilte sich in Paare und sprang über die flammende Lohe. Ließen sie sich im Sprunge nicht los, so deutete das auf Hochzeit, das Gegentheil auf einen Todesfall. Abends versammelten sich Burschen und Mädchen im Dorfe zum Tanze, zu welchem sie durch das Johannisfeuerspringen gewissermaßen bereits engagirt waren.«

In dem Büchlein über die Mirakel der Mutter Gottes von Bogen (1679) wird erzählt, dass man in dieser Gegend »das Sonnenwend-Fewer nit balders (eher) anzindet, untz (bis) selbes auf dem Bogenberg flammen gesehen wird, wo denn die ebenedeiete Muetter Gottes (Marienbild) von der Jugent mit von Sonnenwendgürteln geflochtenen Kränzen gegrüßet wird, und der jungen Mägdlein Chor und Flor viler Orten umb das Sonnenwendfewr einen Reyen (Reigen) mit Gesang oder Dantz schließet.« (Schmeller III, 262.) — Eine Predigt des 16. Jahrhunderts auf Johannes, gehalten von Gregorius Stringenitus (geb. 1548, gest. 1603), führt auch die Johannisfeuer an und bemerkt: das Volk in Meißen und Thüringen tanze und singe um die Johannisfeuer, einer habe ein Pferdehaupt in die Flamme geworfen und dadurch die Hexen zwingen wollen, von dem Feuer für sich zu holen. (Eccl. franc. I, 425. Grimm, Mythologie 350.)

Die Johannistänze mögen schon unter den Superstitionen und Paganien der fränkischen Capitularien von 742 und 743 gemeint sein. Auf der Leptinischen Synode (743) eifert nämlich Bonifacius gegen die auf heidnische Weise gefeierten Dienste in den Kirchen, als Tanzen, Singen, Gastereien, und setzt ein Verbot dieser Missbräuche durch. Mehr als ein Jahrtausend ist seitdem gegen diese Freudenfeuer geeifert, und sind dieselben neuerdings als feuergefährlich und holzvergeudend erkannt worden. Gleichwohl erfahren wir aus Zeitungen und Reiseberichten, dass dieselben in manchen Gebirgsgegenden (z. B. in Böhmen, Schlesien, Sachsen, Bayern) noch immer auflodern.

Der heidnische Ursprung der Johannisfeuer ist nicht zweifelhaft: sie sind den urverwandten Völkern gemeinsam und älter als das Christenthum, das sie erst abzustellen versucht, dann sich angeeignet und geleitet hat (Grimm, Mythologie 588). Die weltliche Obrigkeit nahm sie früher (gleich dem Umziehen des Isis-Schiffes) als hergebracht in Schutz. In den letzten Jahrhunderten hat eine

übliche Polizei sich glücklicherweise vergebens bemüht (s. die Verbote der Sonnwendfeuer unter den Polizeiordnungen Kap. VIII, S. 116), dem Volke auch diese, nach dem Erlöschen der heidnischen Erinnerungen ganz unschuldige Freude zu verleiden.

»Johannisfeuer sei unverwehrt,
Die Freude nie verloren :
Besen werden immer stumpf gekehrt,
Und Jungens immer geboren.« (Goethe.)

Veits-Tanz.

Sanctus Vitus (St. Veit) soll in der Diocletianischen Christenverfolgung den Märtyrertod erlitten haben. Sein Gedächtnistag ist der 15. Juni. Was hatte dieser christliche Heilige mit den nach ihm benannten Veitstänzen zu thun? Gar nichts. Veitstanz von St. Veit herzuleiten, ist nutzloses Mühen.

Der Name ist aus der Umformung eines slawischen Wortes »Swante-wit« entstanden, was den slawischen Sonnengott und so viel als heiliges Licht (vom böhmischen »swate« heilig und »swiet« Licht) bezeichnet. Die Übertragung des Namens macht des Gleichklangs wegen sich leicht: aus Swantewit wurde Sante Vit.¹

Die Verehrung des Swantewit reicht tief in die vorchristlichen Jahrhunderte hinauf. Er gleicht dem germanischen Wodan (Gode, nordisch Odin), denn beide Gottheiten standen der Ernte vor, beide ritten auf einem weißen Ross. Wenn es von Odin heißt, dass er in den zwölf Nächten auf weißem Rosse daher tobe, so glaubte auch der Slawe, dass Swantewit auf dem weißen Rosse, das ihm der Kultus hielt und das nur vom Oberpriester bestiegen werden durfte, Nachts gegen die Feinde des Heiligthums zum Kampf ausziehe.

Der Hauptsitz des Kultus war zu Arkona auf der Insel Rügen, weshalb auch gerade dort zuerst zu Veits Ehren 879 durch Mönche von Corvey eine Veitskapelle entstand. Aber auch Böhmens Hauptstadt besaß einen Tempel dieses Gottes, der in christlicher Zeit in die Domkirche zu St. Veit umgetauft wurde. So ist mit Tendenz aus einem slawischen Götzen ein christlicher Heiliger gemacht worden, und es ist nicht zufällig, dass die Johannistlichkeiten (24. Juni) acht Tage nach St. Veitstag (15. Juni) folgen. Viele Johannistbräuche sind dadurch auch auf den heiligen Veit übertragen worden.

Das Wesentliche der Johannistlichkeit in Böhmen besteht noch jetzt in dem Anzünden lichter flammender Feuer, um welche herum getanz und wobei Lieder gesungen wurden. In diesen Gesängen mag ursprünglich der Swantewit (heiliges Licht) oft angerufen worden sein, welcher Ruf nach der Bekehrung zum Christenthum in »Swiety Janie« (heiliger Johannes) verwandelt und die Johannistfeuer »Swatojansky ohen« genannt wurden. Dass aber alle Johannistgebräuche vormals dem Swantewit galten, bezeugt ein alter Schriftsteller, erstmals gedruckt 1718.²

¹ Diese Umformung hat schon Helmold (Chronica Slavorum I, 6, § 3—4) nachgewiesen; dieselbe Überzeugung theilen auch andere Forscher, wie Mone (Heidenthum I, 185); F. Nork (Prof. Korn) im Festkalender 398 und Mythologie der Sagen 562; Wuttke, Volksaberglaube 34.

² Scriptorum rerum Germanicarum, Frankfurt 1718, p. 508: »De chorea Swante Witi: fieri solet annuatim in festo Joannis baptistae — ubi scamna in circum, quae transiliunt, proferunt, et serio cautum, ne quis rubro amictus conspiciatur, quem invadunt. Toto mense praecedente Joannem sunt timidi, et choreas ducentes timore liberantur. Add. Bodin. lib. V de republ. c. 5. Nunc ad descriptionem idoli his obiter insertis proferiemur. Inter multiformia Slavorum idola excellit Swante Wiet etc.«

Erwiesen ist, dass man dem Sonnengotte das Hauptfest in der Mitte des Juni feierte, wo sich seine Kraft in der Länge des Tages und der steigenden Hitze am meisten entwickelt und die Sonne ihren höchsten Stand im Zodiakus erreicht hat. Dass auch Tänze bei den Slawen zum Kultus des Lichtgottes gehörten, beweist folgende Stelle bei Eckhard, welche bei Erwähnung des Jutrebog (Gottes der Morgenröthe) angeführt wird: »Auf jedem Hügel war ein Bild des Götzen, mit einem besondern Namen bezeichnet, zur Verehrung ausgestellt, welches die Slawen an Festtagen anbeteten und auch durch Tanz verehrten; denn eine uralte Sitte ist es, die Götter unter Gesang durch Reigen und Tanz zu ehren, wie die heilige Schrift hie und da durch Beispiel der Ägypter, Israeliten und Baalsdiener deutlich beweist. Daher glaube ich, dieser ganze Gebrauch gehe aus dem Heidenthum hervor, wenn die Bauern fast in allen Gauen dieser Gegend (Jüterbogk) und der Mark Brandenburg bei der Feier von Hochzeiten ein altes Rad (Symbol der Sonnenscheibe) vor dem Hause oder auf dem Hügel anzünden und bei dessen Umdrehung, wie bei einem brennenden Scheiterhaufen, festliche öffentliche Tänze aufführen.«¹

Wie die schwindelnden Rundtänze der Druiden den Kreistanz der Sterne verbildlichen sollten, wie bei den Galli (Priestern der Kybele in Rom) die Tänze zu Ehren der Sonne oft in heilige Raserei ausarteten, so waren jedenfalls die slawischen Rundtänze eine Versinnlichung des Umlaufs der Gestirne um die Sonne.

Die alten Rundtänze (Kolo = $\chi\acute{o}\rho\omicron\varsigma$) der Slawen zu Ehren ihres Lichtgottes beschreibt Anton in seinem Versuch über Sitten und Gebräuche der Slawen II, S. 97: »Man giebt sich zur Bildung eines Cirkels die Hände (daher der Name des Tanzes, Kolo = Rad, Cirkel), springt drei geschwinde Schritte auf die linke, dann einen langsamen auf die rechte Seite. Wenn Männer allein ihn tanzen, so bleiben sie nach den drei linken Schritten etwas stehen und schleudern mit dem rechten Beine gegen den Mittelpunkt des Cirkels. Wird der Tanz mit Singen vorgenommen, so singt der eine Theil des Cirkels eine Strophe vor, und der andere wiederholt sie. Der slawische Tanz ist äußerst wild, was man bei den Krainern und Kroaten besonders findet.« Diese Beschreibung der zu Ehren des slawischen Lichtgottes aufgeführten Rundtänze erinnert doch unwillkürlich an die Ausführung des Siebensprungs und der Echternacher Springprocession, die wir für Überreste altgermanischen Göttertanzes halten. Letztere Annahme wird durch Übereinstimmung der auffallenden Tanzmanier nur noch mehr bestätigt.

Die im Lichtdienste der Böhmen am Sonnenfeste (Koleda) üblichen Rundtänze (Kolos) haben durch Verwechslung des slawischen Gottes und des christlichen Heiligen dem Veitstänze seine Berühmtheit gegeben.

Wie waren die Veitstänze, die man so oft mit den Johannistänzen zusammenstellt und verwechselt, beschaffen? Jedenfalls waren sie unsinnig, wild und ausgelassen, sonst hätte man nicht einer gewissen Nervenkrankheit von dieser

¹ Eckhard, Monumenta Jutreboc. p. 59: »In quolibet colle simulacrum quoddam doli peculiari nomine insignitum colendumque expositum erat, quod Slavi diebus festis venerabantur et etiam saltando colebant. qui mos est antiquissimus deos inter cantandum choreas ducendo saltationeque honorandi, quod sacrarum pandectarum codex passim exemplis Aegyptiorum, Israelitarum et Baalitarum manifestissime commonstrat. Uti omnino hunc ritum ex paganismo promanare arbitror, quando rustici in omnibus fere pagis hujus regionis marchionatusque Brandenburgensis celebratis nuptiis rotam antiquam ante domum vel in colle accendunt et in circuitu ejus in formam pyrae ardentis solennes et publicas saltationes instituunt.«

Sitte den Namen Veitstanz gegeben (s. S. 40 ff.). Unzünftig mag es dabei auch hergegangen sein, das meldet schon die Limburger Chronik. Von strengen Sittenwächtern finden wir in der Cynosura ecclesiastica vom Jahre 1638 die Warnung: »St. Veitstanz soll propter concurrentem superstitionem nicht geduldet werden.«

Rosenkronentanz, Kronentanz oder Tanz unter der Krone.

Er ist offenbar, wie der Johannistanz, noch ein Überrest des altheidnischen Freudenfestes bei der Sommersonnenwende. Dieses Volksfest mit Tanz, genannt Kronentanz, war früher in verschiedenen Gegenden Deutschlands heimisch, hat am längsten sich am Niederrhein erhalten und ist bis vor kurzem in Holland und Belgien noch gebräuchlich gewesen, wie wir gleich berichten werden. Dem Umstande, dass dabei unter einer mit Bändern geschmückten, da und dort über die Straße aufgespannten Blumenkrone getanzt wurde, entstammt der Name dieses alten Straßentanzes, der meist zur Sommerzeit, zuweilen auch an Kirmsen im Herbst aufgeführt wurde.

Am Sonntage nach Cathedra Petri (29. Juli) wird zu Geeraerdsbergen in Belgien ein Tanz unter der »Roozenkroon« gehalten, die hoch über der Straße schwebt; sobald sich ein bestimmtes Paar unter ihr befindet, läßt man sie fallen. Dann folgt ein allgemeines Ballspiel. [Wolf, Wodana I, 103. Wolf, Beiträge I, 87.] — In Hekelghem, einem Dorfe bei Brüssel, versammelten sich am St. Peterstage (29. Juli) die Burschen und Mädchen des ganzen Dorfes und machten zwei Blumenkränze, den »Roozenhoed« (Rosenhut) und die »Kroon« (Rosenkrone). Dann losen die Mädchen mit Strohhalmen. Die den längsten zieht, erhält den Rosenhut, wird erste Königin und wählt sich ihren König. Die den zweitlängsten Halm behält, bekommt die Krone und wählt sich gleichfalls ihren Genossen. Abends ist Schmaus und Tanz im Wirthshaus. — In Brüssel werden an den Festtagen St. Johannis des Täufers, Petri und Pauli und bei der großen Kirchweihe in den untern Stadttheilen Maien gepflanzt, Kränze, Kronen und Fahnen in den Straßen ausgehängt, und Abends tanzen die Nachbarn »unter der Krone«, die inmitten der Straße schwebt. Am letzten Kirchweihstage zündet man unter der Krone ein Freudenfeuer an, zu welchem vorher die Knaben einsammeln. Loderte das Feuer, so begann der Tanz in geschlossenem Kreis, innerhalb dessen einer oder zwei Büßer standen, und alle sangen:

'k heb eenen ezel aen myn hand,
zyn ooren zyn lang;
wat zal ik hem te eten geven?
de winter is lang.
drey keeren beschummeld brood,
gelyk eenen ezel toebehoort.
o gy ezel, o gy kwezel,
zoekt uw brood!

(»Ich hab einen Esel an meiner Hand, seine Ohren sind lang. Was soll ich ihm zu essen geben? Der Winter ist lang. Drei Krümchen verschimmelt Brot, wie einem Esel zugehört. O ihr Esel, o ihr Büßer, sucht euch Brod!«) Mit diesen Worten stößt man ein Paar Tänzer in die Mitte des Kreises, und die bisher darin standen, sind abgelöst. [Wolf, Zeitschrift I, 176.] — Auch im französischen Flandern (Dünkirchen) werden Reigentänze unter dem Roozenhoed aufgeführt. Ein Tanzlied

daher hat E. de Cousemaker Seite 324 seiner Volksliedersammlung mitgetheilt. (MB. 331.)

In Halle hängt man am Johannismorgen Kronen von Laub und Blumen an Schnüren quer über die Straße; die Kinder tanzen darunter, sperren den Vortubergehenden den Weg mit Blumengewinden und erhalten dafür ein kleines Geldgeschenk. Diese Kronen sind in Thüringen und Sachsen verbreitet. [Sommer, Thüringische Sagen S. 156.]

In Sachsenburg machen die Kinder zu Johanni den sogenannten Rosenstock. Am Abend sperren sie die Straße mit einer Leine und hängen Kränze aus Birken und Blumen an. Dabei setzen sie Birken vor die Häuser und stellen einen großen Baum auf, um welchen getanzt wird. Wer die Straße passiren will, zahlt etwas; davon werden Musik und Birken bezahlt.

In der Umgegend von Fürstenwalde feiert man um dieselbe Zeit ein sogenanntes Hutschießen oder den Rosenbaum. Es wird ein Mast aufgerichtet, an dem sich Wimpel, Kranz und Krone befinden; auf demselben werden Tücher und dergleichen befestigt und darnach geklettert. Beim Rosenbaum erhält der beste Kletterer einen Blumenstrauß an den Hut.¹ — Zu Greifswald sind noch die Pflingstänze unter goldgezierter Blumenkrone in Gebrauch.²

Lehenschwinken nebst »Kronentanz« waren im Erzstifte Köln zwei beliebte Tänze, die 1617 von der Geistlichkeit verboten wurden, weil man sie bei Ehebündnissen sogar in den Kirchen zu halten pflegte. [Zeitschrift für Kulturgeschichte I, 461.] Der Kronentanz ist zweifellos hier der Johannisfestbrauch, »unter der Krone tanzen«. Lehenschwinken (Schwingen der Lehen) steht aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem rheinländischen Gebrauch der Mailehen (siehe S. 153) in Verbindung. Schwerlich war es ein mit der Lehnsherrlichkeit zusammenhängender Tanz.

Am Lambertusabend (17. September) findet zu Münster in Westfalen ein Tanz um Lichter und unter Kränzen statt, der meines Erachtens mit dem Kronentanz gleichen Ursprung hat, oder aber ein Überrest jenes heidnischen Erntefestgebrauchs ist, zum Dank für die Gaben ein dem Wodan geweihtes Stück stehengebliebener Halme zu umtanzen (s. S. 9 und 168). Das Lambertusfest ist jetzt nur noch ein Jugendfest: über die Straßen von Haus zu Haus sind mit Lichtern besetzte Kränze gezogen; unter ihnen tanzt die ganze lebenslustige Jugend um brennende Kerzen oder um eine mit Blumen umwundene und mit Windlichtern verzierte Pyramide, zum Takte sogenannter Lambertuslieder, das sind Gesänge ohne viel Poesie, aber in hochdeutscher Sprache nach sonderbaren Weisen, die wie Klänge aus der Heidenzeit herübertönen. [Reimann, Volksfeste 457.] Früher wurde dieses dem heiligen Lambertus, Bischof von Lüttich, gewidmete Fest viel glänzender gefeiert, zumal der schöne Dom zu Münster diesem Heiligen geweiht ist. Damals folgte ein langer Zug von Mönchen aus verschiedenen Klöstern der Procession und hing fast an jedem Hause eine mit Blumen geschmückte Pyramide; besonders stattlich war die auf dem Markte, um welche man tanzte.

Frohnetänze.

Versteht man unter Frohne die Dienste, welche Unterthanen ihrer Herrschaft umsonst und gegen geringes Entgelt zu leisten verbunden waren, also Zwangsdienste, so wird es auffallen, dass man zur Frohne gar tanzen musste. Als

¹ Kuhn, Norddeutsche Gebräuche 391.

² Greifswalder Kreisblatt 1857, No. 66.

alten Rechtsbrauch zur Anerkennung der Lehnsherrschaft scheint man in der Vorzeit feierliche Aufzüge gehalten zu haben und sind Reste davon unter dem Namen Frohne-Tänze bis Anfang dieses Jahrhunderts (1804) erhalten.

1. Zunächst sei es der Frohnetanz bei Langenberg, den wir nach dem Bericht des wackern Sammlers Haltaus (*Glossarium Germanicum medii aevi* p. 542, übersetzt in *Vulpus, Curiositäten III*, 319 ff.) beschreiben wollen: »Zwischen Zeitz und Gera liegt ein Ort, genannt die Pflege Langenberg. Dort müssen seit vielen Jahrhunderten die Bauern mehrerer Dörfer der Herrschaft Gera und des Amtes Eisenberg in nicht geringer Anzahl und zwar von jedem einzelnen Hofe Paar und Paar (also Männer und Frauen) sich ungebeten an einem gewissen Tage bei Strafe eines neuen Schocks bei einem von einem Zaun umgebenen Lindenbaum einfinden, ihre Namen vor den dasitzenden Herren angeben und nachher tanzen, wobei der Landknecht (Amtdiener) den Tanz anfängt. Der Herr (ehemals wohl der Lehnherr) lässt unter die Tanzenden für 3 Gulden kleine Kuchen vertheilen; das Bier und die Spielleute bezahlen die Tänzer selbst. Der Tanz dauert so lange, bis der Zapfen fliegt (d. h. so lange Bier vorhanden ist *»quam diu fuit cerevisia«*). Wer nicht zur Frohne tanzt (*qui non saltat ex officio*), wird vom Landknecht gepfändet und muss sich mit einem Ortsgulden ($\frac{1}{4}$ Gulden) lösen. Von der ältesten Zeit bis zum Jahr 1656 wurde dieser Tanz am zweiten Pfingsttage, dann am dritten, und seit 1728 am Mittwoch nach Pfingsten gehalten, bis er 1804 aufgehoben wurde. Ehemals bestanden die Tanzenden aus 85 Paaren. Es trat sogar 1703 der Pfarrer M. Jakob Günther, weil er Inhaber eines Bauerngutes war, mit als Frohtänzer auf. Seit 1728 weigerten sich die unter dem Amt Eisenberg stehenden Unterthanen, den Frohtanz weiter mit zu machen. Ich (Haltaus) habe diesem Tanze 1749 beigewohnt und die Gebräuche von dem Actuarius erfahren. Aber von dem Ursprung einer so seltenen Gewohnheit konnte Keiner etwas Gewisses sagen. Es scheint dieser Gebrauch die Anerkennung der Oberherrschaft und der auf den Gütern haftenden Abgaben und Lasten bezeichnen zu sollen.«¹

Limmer in seiner Geschichte des Voigtlandes vermuthet, der frühere Langenberger Frohnetanz sei der Überrest eines heiligen Gebrauchs, eines gottesdienstlichen Tanzes aus der alten Sorben- und Germanenzeit. Für seine Ansicht spricht die Nähe von früher heiligen Orten, ferner der Umstand, dass die Tanzenden mit Brot und Bier vom Schlosse bewirthet wurden, was an die alten Opfermahl erinnert. Weil aber auch die Gerichtspflege bei Slawen und Germanen als eine gottesdienstliche Handlung angesehen und, gleichzeitig mit dem Opferfest verbunden, unter freiem Himmel abgehalten wurde, so kann füglich der Langenberger Frohnetanz ein Überrest eines heiligen Gerichtsverfahrens sein. Das scheint auch aus einer älteren Beschreibung desselben, die Limmer a. a. O. mittheilt, hervorzugehen: »Der Geraische Landrichter mit dem Actuarius und den Langenberger fünf Schöffen nebst beiden Schulzen aus Politz und Stoblach, alle in schwarzer Amtskleidung und dergleichen Mänteln, saßen an einem Tische unter freiem Himmel zu Gericht. Vor ihnen standen vier Hellepartirer, und die bewaffnete ehrbare Mannschaft von Langenberg schloss um sie einen weiten Kreis, worauf alsdann der Frohn (Amtdiener) eine Tänzerin sich erkieste und mit dieser

¹ Diese Ansicht theilen auch: Wildvogel, *Chronoscopia legalis*. Exerc. IV c. 4. Pet. Müller, *Jurispr. Element. Coroll. 2 ad disp. 18*. Klinger, *Dorf- und Bauernrecht I*, Kap. 18, § 171. E. Gerhards *Disp. de Servitutibus in faciendo consistentibus* § 8. Hübners *Geographie*. Dresden 1773, 4. Bd., 1225.

den Reihen eröffnete.« (Diese Erklärung der Frohntänze als ursprünglich heilige (fröne) Tänze bei Gerichtssachen hat viel für sich.)

Unhaltbar ist die Herleitung des Langenberger Zwangstanzes aus einem sagenhaften Lokaleignis: »Als Kaiser Heinrich der Vogler einst am dritten Pfingsttage durch Langenberg reiste und von den Einwohnern wegen des steilen Berges, der von da nach Leipzig zu liegt, Vorspanne verlangte, verweigerten die übermüthigen Bauern dieselbe, weil sie in ihrem Vergnügen, altherkömmliche Tänze unter einem Baume zu halten, sich nicht wollten stören lassen. Darauf soll der Kaiser als Oberherr verordnet haben, dass sie alljährlich um dieselbe Zeit zur Strafe tanzen müssten.« Diese viel nachgedruckte Lokalsage, auf welche man den Ursprung des Langenberger Zwangstanzes zurückführen will, hört sich hübsch an, aber sie erklärt nicht, warum auch an derwärts Frohnetänze vorkommen. Das Wahrscheinlichste bleibt, dass die Frohntänze alte Gebräuche waren, um die Bauern alljährlich an ihre Lehenspflicht zu erinnern.

2. Dieselbe Bewandnis mochte es auch mit dem Altenburger Frohntanze haben: »Wenn der Herzog von Gotha nach Altenburg kömmt, müssen zur Frohne 25 Bauern im größten Schmuck vor ihm im Schlossgarten tanzen.« So erzählt Moser in seinem deutschen Staatsrecht (II, 567). Wie lange dort dieser alte Gebrauch gedauert, ist nicht bekannt.

3. Auch im Rudolstädtschen sind vormals Frohnetänze üblich gewesen. Nachrichten davon im Reichsanzeiger 1795, S. 1238.

4. In Frankfurt a. M. werden Frohnetänze zum dritten Pfingsttag im Freien erst 1567 erwähnt, sind aber jedenfalls viel älter. [Kriegk, Städtewesen im Mittelalter I, 355.]

5. Öffentliche Tänze bei Sitzungen des unter freiem Himmel gehaltenen Schöffengerichts waren in Halle bis 1482 üblich.

6. Unweit Heidelberg will man Frohnetänze gesehen haben. Nähere Beschreibung fehlt.

Ernte- oder Schnittertänze.

Die ländliche Bevölkerung war vor Zeiten, als der Nährstand sich noch nicht das ganze Jahr hindurch dem Genuss hingab, vorzugsweise auf die Ernte und Erntefeste angewiesen, wenn es den Freuden des Tanzes galt. Wenn mit Jacobi der Kornschnitt begann, dem dann der Weizenschnitt und die übrige Erntearbeit folgte, so hob für den Schnitter eine lustige Zeit an: es galt einer bedeutenden Feier und zu dieser sahen sich gleichsam amtlich auch die höhern Stände eingeladen, denn in die Erntezeit fallen ja auch die Gerichtsferien (Schnittferien).

Die Volkslust wurde von oben herab manchmal wohl engherzig betrachtet und Tänze und Aufzüge der Schnitter wurden verboten. Das Amberger Gesetzbuch von 1554 (Artikel 98) will, »dass kein Burger seine Schnitter und Arbeiter mehr mit Drumeln, Pfeiffen und Seitenspieln herein in die Stat und darausfürn, und folgend Abendtanz mit ihnen anfangen und halten soll« [Schmeller III, 499].

In einem Bayreuther Ausschreiben, die Abschaffung der sogenannten »Bittschnitter« betreffend, durch deren Schwelgerei der Sabbath entheiligt werde, wird gertgt: »dass an Sonn- und Feyertagen sowohl bey hellem Tag als nächtlicher Weile und Mondschein »Bittschnitter« meistentheils von ledigem Gesinde an gestellt werden, denen man nach vollbrachter Arbeit Essen und Trinken geben und einen Tanz halten muss, bey welchem die ganze Nacht ein Jauchzen und Geschrey verübt und große Ärgermiss gegeben wird.«

Dass es besondere Schnittertänze mit eigenartiger Musik und Gesang je gegeben habe, möchte ich geradezu verneinen, wie es ebenfalls keine eigentliche Schnitter- und Arbeiterlieder im Volke je gegeben hat. Die Schnitter sangen wohl, aber eben nur ihre Volkslieder; die Schnitter tanzten, aber eben nur bekannte und beliebte Volkstänze ihrer Zeit.

Wie alt mögen wohl die Entfestänze sein? Seit der Urzeit, so lange sie Ackerbau trieben, mögen die Deutschen nach dem Einheimsen der Feldfrüchte dem Erntegotte ihre Opfer dargebracht und bei diesem Kultus ihre feierlichen Processionen, ihre religiösen Reigen Wodan zu Ehren aufgeführt haben. Auf diese darf man wohl den Ursprung der Ernte- und Schnittertänze, die später ausarteten, zurückführen. Wenn die Schnitter in manchen Gegenden Norddeutschlands noch heute zu Ehren des Wode oder der Frau Gode tanzen und singen und Ährenbüschel auf dem Felde für Gode stehen lassen (s. S. 9), so sind das Überbleibsel der heidnischen Ernte-Opfer. [Vergl. Kuhn, westfälische Sagen II, S. 159 und 450.]

Erinnerungen an den alten Opferreigen der Schnitter sind in folgenden Gebräuchen lange erhalten geblieben. Am Franken-Juragebirge war es vordem Sitte, wenn die Frucht abgeschnitten wurde, mehrere Halme mit Ähren stehen zu lassen, sie oben mit dazwischen gesteckten Blumen, Gräsern und anderen abgeschnittenen Ähren in einen schönen Busch zusammen zu binden und den Raum von diesem Büschel bis zum Boden ganz mit Blumen und Ähren zu füllen. Das war das St. Mäha-Städala (d. h. des Mäher- und Erntegottes Scheuer). Sobald es aufgerichtet war, tanzten die Schnitterinnen einen Reigen herum. Dabei erklang (zu Wüstenstein) der Spruch:

O heiliger Sankt Mäha!
 B'scher' übers Jahr meha (mehr):
 So viel Körnla, so viel Hörnla,
 So viel Ährla, so viel Jährla,
 So viel Köppla, so viel Schöckla,
 Schopp dich Städala, sch opp dich Städala!
 O heiliger Sankt Mäha!

Vergaßen die Schnitter diesen Brauch, so mahnten die Alten: »Seid nicht so geizig, laßt dem heiligen Sankt Mäha auch was stehen und macht ihm sein Städala volle. War das geschehen, so setzten sich alle Schnitter auf den Acker; man sagte: »s Ackerle muß beruht werden.« [Panzer, bayrische Sagen I, 216.]

Ähnlicher Gebrauch ist der Nothhalm im südlichen Bayern und Schwaben. Auch in der Rheinpfalz bleibt nach vollendeter Ernte auf dem Felde, auf Bäumen und Sträuchen noch ein kleiner Theil des Ertrags zurück. Ursprünglich erinnernd an die altheidnischen Dankopfer, wo der verleihenden Gottheit ein Theil des Ertrags an Speise und Trank gewidmet wurde, ist daraus der Zehent an die Kirche entsprungen.

In ganz Deutschland ist das Erntefest ein kirchliches Dankfest, das mit Gottesdienst eingeleitet, mit Besuch und Schmaus fortgesetzt und mit einem Tanz von Seiten der Jugend in der Dorfschenke beschlossen wird. Sobald das Getreide eingeheimst war, bekamen sonst die Schnitter ein Fest, d. h. einen Schmaus und zuletzt meist Tanz. Dieses Schnitterfest heißt in Württemberg Sichelhenket, in Bayern Sichelhängen, in Norddeutschland Erntebier oder Erntekranz; der Schmaus wird gleich an dem Tage gegeben, wann das letzte Getreidefuder unter den üblichen Ceremonien von den Erntearbeitern eingefahren worden ist. In

manchen Gegenden Süddeutschlands benannte man das Schnitter-Gelag mit dem alten Ausdruck Schnittlag, auch Schnitthahn, weil vor Alters jedenfalls ein gebratenes Huhn zum Schmause der Schnitter gehörte. In Schwaben wurde früher gern der Bartholomäustag¹ (24. August) zum Sichelhenket (Erntefest) gewählt. In Norddeutschland (z. B. im Mecklenburgischen) gehörte zur Eröffnung des Erntebieres der wildlustige Käken- oder Küchentanz (s. S. 207).

Wiederum ein ländliches Fest der Ackerbauer fand statt, sobald das letzte Korn im Jahre gedroschen war. Die Sitte verlangte, dass dann der Hofbesitzer seinen Dreschern einen Schmaus mit Tanz gab. Dieses Drescherfest nannte man in Bayern und am Rhein Dreschflegelhängen, im Württembergischen Flegelhenket, in der Oberpfalz hieß es Drischlag (d. h. Drescher-Gelag, ähnlich wie man ein Schnittlag hatte).

Wie in den meisten Gegenden Deutschlands das Erntefest zuletzt mit Tanzbelustigung gehalten wird, so besteht in einem Theil der Oberpfalz (Grafschaft Cham) noch ein Herbstfest, das gehalten wird, wenn der Bauer seine Felder zugebaut und die Saat vollendet hat, und das den Namen »Saathahnen« führt. Diese Volksbelustigung besteht darin, dass junge Burschen, welchen die Augen verbunden werden, auf einen mit einer Schnur an einen Pfahl gebundenen Hahn mit einem von Stroh geflochtenen Schlägel schlagen. Bei diesem rohen Spektakel des Hahnenschlagens (wahrscheinlich einer Nachahmung der Hahnenkämpfe bei den benachbarten böhmischen Bauern zu ihren Hochzeiten und Kirmessen) belustigen die Zuschauer sich so lange, bis es endlich einem handfesten Burschen gelingt, das arme Thier mit einem Schlage zu tödten, nachdem es vorher, wenn es ermatten wollte, öfters mit frischem Wasser übergossen wird. Je größer das bäurische Besitzthum, desto reichlicher strotzen beim Saathahnen im Hause die Tische mit Speisen aller Art und desto behender geht der immervolle irdene Bierkrug die Runde. Aller Orten herrscht die ungetrübteste Gastfreundschaft, fröhliches Jauchzen und Abends Tanzmusik. Besonders wird der Armen an diesem Ackerfesttage gedacht und keiner geht ohne ein Gericht von Speisen aus dem Hause. — In der Dienstordnung der ehemaligen Hofmark Scheuern (unfern Regensburg) vom Jahre 1500 heißt es: »So man gesäet hat den traid, korn vnd fosen, so gibt man den knechten vnd dirnen den Sathan, ye vieren ain gans vnd yedem ain trinken (die ein Thopf) wein kelhamer aus gnaden.« Ursprünglich musste wahrscheinlich ein Hahn aufgetischt worden sein. [Zeitschrift für Kulturgeschichte I, 469.]

Zu den mit dem Ackerbau in Verbindung stehenden Arbeiterfesten gehören auch die Belustigungen beim Flachsbau: das sind die Abend-Reigen nach dem Flachsriffeln im Herbst und noch später die Schwingtage.

Flachstanz oder Haartanz.

So heißt ein ländliches Fest im Innkreise. Während die Mädchen, im Freien sitzend, damit beschäftigt sind, den gerauften und unter Jubel und Gesang nach Hause geführten Flachs seiner Samenhülsen zu entledigen (was man riffeln, griffeln, raffen heißt), kommt ein lustiger Bursch der Nachbarschaft in die Küche, wo die Mahlzeit vorbereitet wird, spricht einen Reimspruch und bekommt von der Wirthin des Hauses etwas Backwerk (gewöhnlich gebackenen Hirsebrei) in ein Tuch ge-

¹ St. Bartholomäus ist an die Stelle Wodans getreten und auf seinen Ehrentag sind einzelne Züge des großen Festes übertragen worden, welches den Schluss des Sommers und der Ernte bezeichnete.

bunden. Dies Geschenk hat er den Mädchen ganz in der Nähe vorzuzeigen und dann damit schnell wieder in das Haus zurückzulaufen. Ereilen ihn die Mädchen vor dem Hause, so wird er als Strohmann angeputzt, an den Tisch gebunden und darf weder am Schmaus noch Tanze Theil nehmen. Erreicht er aber das Haus früher als die Mädchen, so wird er Tischkönig und Abends Vortänzer bei dem Reigen, den man Haartanz nennt. (Nach Reimann, Volksfeste 337.)

Schwingtage

waren ehemals ländliche Arbeitertage zur Herbstzeit am Niederrhein, die Abends mit Schmaus und Tanz beschlossen wurden. Ausführliches darüber erzählt Montanus, Volksfeste am Niederrhein, und nach dieser Quelle Düringsfeld, Festl. Jahr 297. Das Flachs- und Hanfeschwingen (d. h. das Reinigen der Flachsfasern von den Bruchstücken des Stengels mittels Schwingstock und Schwingmesser) geschieht durch Frauenhand. Zu dieser Arbeit wurden oft 20—30 Mädchen und Frauen aus der Nachbarschaft eingeladen, die am bestimmten Tage mit ihrem Schwingstocke kamen und ohne Lohn mithalfen; bei dieser klappenden Arbeit sangen die jungen Mädchen schon allerhand alte Lieder zu ihrer Erheiterung. Abends, nach geschעהner Arbeit, stellten die Dorfburschen sich ein zu Spiel und Tanz und brachten am Schluss die ziemlich entfernt wohnenden Mädchen nach Hause. Übermaß des Genusses von Meth bei solchen Gelegenheiten führte zu blutigen Schlägereien, bis die Obrigkeit solche Lustbarkeiten (ähnlich den Spinnstuben) verbot. Eigenthümlich war es, dass die Burschen es beinahe als Nothwendigkeit ansahen, auf dem Heimwege das Mädchen ihrem etwaigen Nebenbuhler zu entführen und sich damit zu brüsten. Sonderbar und gewiss auf hohes Alterthum deutend war die bei diesem Feste übliche Musik von einem mit Katzen-darm überspannten Pferdeschädel, auf dem man noch 1778 neben dem Hackbret zum Tanze schnurrte.

Der Huttanz

ist ein in Bayern (Altmühlthal) und im Salzburgischen noch erhaltener Volkstanz, bei welchem die Paare unter einem ausgespannten Seile, auf welchem ein mit Bändern verzierter Hut hängt, im Kreise herumtanzen. Während des Tanzens wird in einiger Entfernung ein Schuss gethan: derjenige Tänzer nun, der in diesem Augenblicke unter dem Seile sich befindet, erhält den Hut als Geschenk. (Schmeller II, 257.)

In Schwaben war bis vor Kurzem der Huttanz ein ländliches Fest auf Kirmsen. Der Hergang ist dabei etwas anders, als der eben beschriebene: »Es wird ein Hut an einer Stange mit einer Schnur hinaufgezogen. Unten wird die Schnur befestigt und ein Stück Zündschwamm daran gebunden. Darauf tanzt man um die Stange bis an ein abgestecktes Ziel, wo der erste Tänzer einen geschmückten Wedel (Zweig), welchen er trägt, dem durch das Loos bestimmten zweiten Tänzer übergibt u. s. w. Derjenige Tänzer, welcher, sobald die Schnur abgebrannt ist und der Hut fällt, im Besitz des Wedels ist, gewinnt den Preis.«

In Schlettau bei Halle fand sonst zu Pfingsten ein Wettreiten nach einem aufgesteckten Hute (Tuch oder dergleichen) statt; die Maibursche wurden mit Musik in das Dorf geholt. Ebenso in der Gegend von Kalbe an der Saale. In Edersleben bei Sangerhausen war am zweiten Pfingsttage Hutreiten und nachher Tanz, wobei gewöhnlich der Schimmelreiter auftrat. Zu Pfingsten fand im Saterland (Oldenburg) ein Schießen nach dem Vogel statt. Wer das Letzte herunter-schoss, ward König und erhielt den geschmückten Hut, den er bei dem Abends

stattfindenden Tanz trug und bis zum nächsten Jahre behielt. [Kuhn, Norddeutsche Gebräuche Nr. 61. 62.]

Grimm (Mythologie 161) glaubt: der Hut, bei Frühlingsstänzen als Preis gegeben, kann recht wohl auf den Schimmelreiter Wodan mit seinem breiten Hute zurückführen.

Der Hahnentanz

ist in manchen Gegenden Deutschlands eine Volksbelustigung gewesen. Er ist in der Baar, hoch oben im badischen Schwarzwalde im Quellgebiet der Donau, bis vor kurzer Zeit abgehalten worden und insofern interessant, als das Gewinnen des Preises nicht vom Zufall, sondern von der Stärke und Gewandtheit der Tänzerin abhängt. Der Schauplatz ist gewöhnlich eine Scheune, die Zeit nach der Ernte. In der Mitte des Raumes auf einer Stange ruht ein lebendiger Hahn. Von dieser Stange geht ein Querholz aus, an welchem ein symbolisches Dreieck hängt, und in diesem wieder steht ein mit Wasser gefülltes Glas. Jetzt dreht sich der lustige Walzer um die Stange in mancherlei mimischen Bewegungen. Hat ein Pärchen die Stelle unter dem Dreieck erreicht, so wirft die Tänzerin sich rasch mit einem Knie auf die Tenne und hebt mit ihren nervigen Armen ihren Tänzer hoch empor. Berührt dieser nun mit seinem Kopf das Dreieck, so fällt das Glas und — der Preis des Tages ist gewonnen.

Derlei sah man noch um 1840 in Höslach, einem Dorfe unfern Stuttgart, während der Kirchweih. Der Haushahn, schön mit Bändern aufgeputzt, saß auf einer kleinen Tanne, welche auf dem Platze des Dorfes in der Erde befestigt war. Um diese herum tanzten Bauernburschen und Mädchen, welche letztere fleißig in die Höh geworfen wurden. Eine brennende Lunte war dabei, welche den Gewinn des Hahnes bestimmte.

Im Allgäu war der Hahnentanz noch 1850 gebräuchlich, fand aber ohne Hahn statt. Die Belustigung besteht darin, dass Burschen und Mädel auf einer Wiese um eine Säule oder um einen Baum herumphüpfen. Von dieser Säule geht ein Arm aus und darauf steht ein Glas mit Wasser. Welcher Bursch es vermag, mit einem Sprung den Teller so zu berühren, dass das Wasserglas umfällt, und seinen Kopf damit überschüttet, der ist der Löwe des Tages. Er wird sogleich mit einem Stücke Zeug zu einer Weste und das Mädel mit einem Halstuche, beides als der ausgesetzte Preis, belohnt. Darauf wird mit Musik ins Wirthshaus gezogen, wo »Langaus« getanzt, gewalzt und gehopst wird. [Zeitschrift für Kulturgeschichte I, 408.]

In Wien wurde sonst in den letzten Tagen der Fasten der Hahnentanz veranstaltet. Die Zeitung für die elegante Welt 1801 S. 445 berichtet darüber: »An dem dazu bestimmten Tage wird in der Mitte des Zimmers, wo der Tanz gehalten werden soll, ein großer Hahn, mit Blumen und Bändern geziert, aufgestellt. Die dazu bestimmten Mädchen haben künstliche Sträuße in Vorrath, die sie ihrem Tänzer an den Hut stecken. Nachdem man sich einige Stunden mit Tanz, Essen und Trinken unterhalten hat, kommt das Mädchen, das die Anführerin des Tanzes macht, mit einem großen Strauß hervor. Um den Hahn herum werden mehrere Schwärmer gesteckt und angezündet; während dem stellen sich die Paare in Ordnung. Sowie das erste anfängt zu tanzen, giebt die Reigenführerin ihren Blumenstrauß an das nächstfolgende Paar, und dieses wieder dem folgenden. Tanzend nehmen sie nun einander denselben so lange ab, bis der letzte Schwärmer verknallt. Das Mädchen, welches in diesem Augenblicke den Strauß in den Händen hält, wird Eigenthümerin des Hahnes, was ihr und dem Tänzer

zur Ehre gereicht. Ihm kommt aber diese Ehre theuer zu stehen, weil er die ganze Gesellschaft und die Spielleute im Trinken freihalten muss, wofür er aber auch Tänze allein anführen darf.«

Im Mittelalter war der Hahnentanz in Stadt und Land üblich, z. B. in Frankfurt a. M. gab der Bürgermeister jährlich zu Fastnacht einen solchen. Belegstellen dafür, dass schon Anfang des 14. Jahrhunderts um den Preis des Hahnes (Hahnentanz) getanzt wurde, sind folgende Gedichtfragmente dieser Zeit:

Pfeif auf, spileman!
ich wil tanzen um den han
und wil den ersten reien springen.

oder:

Beit ein weil, spileman!
ich wil tanzen um den han.

(Vergleiche auch Seite 53 und 63.) Hartmann tadelt in seinem Tanzteufel 1677 die beim Hahnen- oder Göckerstanz, ebenso beim Hammeltanz übliche Tanzmanier als unstatthaft, »da unter dem Tanzen die Knechte den Mädchen in die Arme springen und von denselben werden in die Höhe gehoben«.

Der Hahn war dem slawischen Lichtgotte Swantewit (S. 162) geheiligt, weil er das neue Licht, den anbrechenden Tag verkündigt. Möglich, dass damit der Hahnentanz und das Hahnenschlagen zusammenhängen. Da es aber nach Grimm zulässig ist, in dem Hahn ein Opferthier der Germanen zu erkennen, so ist auch möglicherweise der Hahnentanz ein Überrest von altgermanischer Opfer-Ceremonie.

Der Holzäpfeltanz

hat sich in Baden auf einigen Dörfern in der Umgegend von Heidelberg bis 1850 als Volksfest erhalten, das jährlich zu Mariä Himmelfahrt (15. August) gefeiert wurde. Die Junglinge des Dorfes, die am Feste Theil nehmen wollten, legten am Vorabend einige Holzäpfel vor das Fenster ihrer Mädchen, als ein Zeichen der Einladung. Die wohlhabenden Mädchen holten sich nun die Hüte ihrer Tänzer und schmückten sie mit Bändern, künstlichen Blumen und Citronen. — Des Sonntags nach geendigtem Gottesdienste versammelte sich das ganze Dorf in einem ziemlich kleinen, geschlossenen Hofraume. Da sitzen in der Mitte um einen Tisch die Musikanten, auf der Mauer ein Junge, der in der Hand den Preis des Tages hält: einen mit Bändern geschmückten Hut für den Sieger und ein Paar Strümpfe für die Tänzerin. Zu vier Seiten des Kreises stehen vier Ortsbürger mit Gewehr als Kampfrichter, von denen der eine den Zweig eines Walnussbaumes in der Hand hält. Ehe der Tanz beginnt, geht ein Mann mit einem Sack voll Holzäpfel rings im Kreise herum und leert die Äpfel auf dem Boden aus. An einem Baum außerhalb des Hofes hängt eine geladene Flinte mit einer brennenden Lunte. Wenn der Tanz beginnt, erhält der Erste in der Reihe den Walnusszweig und behält ihn in der Hand bis zum nächsten Kreiswärtel, der ihn abnimmt und an den zweiten Tänzer übergibt. So wälzt sich nun der fröhliche Haufe unter Scherz und Lachen der Tänzer und Zuschauer über die am Boden liegenden Holzäpfel hin, wobei hie und da ein Pärchen auf die Erde zu liegen kommt, bis die Flinte losgeht und diejenige Person den Preis davonträgt, in deren Hand in demselben Augenblicke der Zweig sich befindet. Die Gesellschaft begiebt sich auf den Tanzboden im Wirthshaus, und der Sieger — muss die Übrigen bewirthten. (Reimann, Volksfeste 167.)

Der Hammeltanz,

ein ländliches Fest in dem badischen Dorf Hornburg und Umgegend, unterscheidet sich in der Tendenz wenig vom Holzäpfeltanz. Ein Tuch an einem Stabe, Geschenk der Tänzerinnen, bezeichnet den Schauplatz. Ein stattlicher Hammel, mit Kranz und Bändern geziert, wird von Knaben herbeigebracht. Im Sonntagsputz versammeln sich die jungen Bursche und Mädchen des Dorfes und der Tanz beginnt im Freien nach der ländlichen Musik. Ein Pärchen walzt im Kreise herum, dann ein zweites, ein drittes, bis die Reihe durch ist und wieder von vorn beginnt. In einem doppelten Reife, der an einer brennenden Lunte befestigt ist, hängt ein mit Wein gefülltes Glas, und demjenigen Tänzer, welcher gerade an der Reihe ist, wenn das Glas fällt, wird der Hammel als Preis. Der Sieger hat die Gesellschaft in der Schenke zu bewirthen. [Reimann, Volksfeste 13.]

Jakobitänze der Hirten.

Am St. Jakobstag (25. Juli) fing der heidnische Erntemonat an, und St. Jakob war in christlicher Zeit der Patron der Ernte und zugleich der Herden. Darum findet auf dem katholischen Rigi (Scheideck) an diesem Tage ein Bittfest für die Gesundheit der Herden statt. (Lütolf, Sagen S. 123.) — In den Berner Alpen brannten am Jakobitag weithin große Feuer. Das waren Zeichen, mittels deren die während vieler Wochen isolirt lebenden Sennen sich gegenseitig von Alp zu Alp, sowie den Ihrigen im Thale, Grüße zusandten und zum Besuch einluden, was auch am Jakobssonntage meist geschah. Man brachte Wein, Fleisch und Gebäckes mit auf den Berg, Dinge, die der Äpler während des ganzen Sommers entbehrt, und dieser bewirthete seine Gäste mit seinen Leckereien: Nidli, frischer Butter, Milch und Zieger oder köstlichem Vorbruch, Fusterli und Käsbuldere. Da wird auf den grünen Hüttenlägern geschwungen (Schwingfest), getanzt, gesungen und gejoht. Das heißt »Bergdorfetz«. Der Alpenbewohner denkt so wenig wie der Ostschweizer bei seinen Johannisfeuern, dass sie einst den himmlischen Wesen geglolten hatten, in deren Schutz ihre Voreltern und deren Herden lagen. [Henne am Rhy, Volkssagen 533.]

Ein Überrest der alten Hirtentänze ist jedenfalls der noch in der Oberpfalz und Unterbayern vorkommende Huet-Tanz. Er wird an dem Tage abgehalten, an welchem die Gemeinde mit den Vieh-Hirten (Hutleuten) für den kommenden Sommer einen Vertrag im Wirthshaus abgeschlossen hat, das ist zumeist am 1. Mai (Walpurgis), wenn die Hutzeit beginnt, d. h. das Vieh wieder ausgetrieben wird. Die Knechte und Mädchen, welche den Trieb ihres dienstherrlichen Viehes besorgen, sind feiertäglich angezogen, und nach vollbrachtem Austreiben auf die Kuhwiese eilen sie zum Tanzplatze, wo die Hirten und sie mit Tanzen sich ergötzen. [Schuegraf, Zeitschrift für Kulturgeschichte I, 463.] Es ist nicht bloß ein Hirtentanz, sondern eine Tanzbelastigung für die ganze Gemeinde, zu welcher gewöhnlich Freibier geschenkt wird.

In Frankfurt a. M. kommt bis in das 18. Jahrhundert der K ü h t a n z vor; das war eine spöttische Benennung für einen am Pfingstdienstage im Freien auf einer Wiese (Pfingstweide) gehaltenen Tanz der Bauern, Hirten, Kuhmägde und Feldschützen, zu welchem sie von ihren Herren Geld und Kuchen geschenkt bekamen. [Kriegk, Bürgerthum im Mittelalter I, 355.]

Schäfertänze.¹

Sie waren ehemals am Bartholomäustag (24. August) in Thüringen (Ilmenau, Blankenhain), aber auch in dem mittelfränkischen Orte Rothenburg an der Tauber gebräuchlich, und bis auf die Gegenwart hat sich der »Schäferlauf« zu Mark-Gröningen (in Schwaben) als Volksfest erhalten. Sie scheinen uralte zu sein, man hält sie für Überreste altgermanischer Opferfeste am Schluss der Ernte.

Zu Rothenburg an der Tauber kommen alljährlich die Schäfer und Hirten der ganzen Umgegend zusammen, versammeln sich in der Bartholomäuskirche, ziehen von da in die Wolfgangskirche und aus dieser wieder in Procession nach dem goldenen Lamme, wo sie sich's wohlschmecken lassen. Dann begeben sie sich auf den Markt und halten einen Tanz, zu welchem kein Handwerker oder Bürger zugelassen wird, sondern wo sich einer eindringen will, wird er sogleich in den Brunnentrog geworfen.

Bei diesen schwäbisch-fränkisch-thüringischen Volksfesten der Schäfertänze mag es in alten Zeiten, nach Art der Saturnalien, nicht immer decent hergegangen sein, denn eine Stelle in der *Cynosura ecclesiastica* vom Jahre 1638 verbietet: »Bei den Schäfertänzen ist sonderlich alle Leichtfertigkeit und schandbare Entblößung gänzlich abzuthun.«

Ein altes Liedchen aus dem 15. Jahrhundert »Der Schäfer von der neuen Stadt« (MB. 12) ist jedesfalls ein Springtanz mit Gesang gewesen, aber doch wohl nicht bloß von Schäfern getanzt worden. — Auf dem weltberühmten Breslauer Wollmarkte tanzten in früherer Zeit die Schäfer bei den Wollsäcken, die dazumal noch nicht elegant geordnet in Zelten standen. Ein Liedchen, die Schäfer-Courante genannt und anhebend »Es reisen drei Schäfer zu Breslau hinaus« (Erk, Volkslieder II, 4/5, 40), scheint auf diesen Breslauer Schäfertanz hinzudeuten. — Ein andres lustiges Liedchen »Wenn der Schäfer scheeren will« (Erk I, 5) dient jetzt noch zuweilen als Trinkspruch. Die volkstümliche Melodie könnte eine alte Tanzweise gewesen sein, aber keinesfalls haben die Schäfer nach diesem Liede, das ein Spottlied auf ihren Stand ist, getanzt.

Kirmestänze.

Das Kirchweihfest oder Kirmsfest wird in thüringischen und sächsischen Dörfern alljährlich gewöhnlich im Herbste an einem Dienstage gehalten und dauert drei Tage. An vielen Orten fällt es auf den Tag des Heiligen oder Schutzpatrons, dem die betreffende Kirche geweiht ist, besonders im Mai und Juni. Gar keine Kirmsen finden zur Erntezeit und im Winter statt.

Über den Verlauf der Kirmslust und Kirmsbräuche lassen wir einen thüringischen Berichterstatter (W. Reynitzsch) in Gräter's Zeitschrift »Bragura« III, S. 111 (1792) reden, der die Kirmse in dem gothaischen Dorfe Wolfsbehringen nach seinen Jugenderinnerungen, also aus der Zeit von 1730—40, schildert:

»Mitten im Dorfe, am Kirchhof, auf einem kleinen Hügel ist ein mit Linden besetzter Platz, rundum mit großen Steinen eingefasst, damit Niemand darüber fahren oder reiten kann. Man heißt ihn den Gemeinde-Anger. In der Mitte um die Hauptlinde ist ein großer Stein als Tisch, den vier kleinere Steine als Füße tragen. Hier versammelt sich die Gemeinde zu öffentlichen Berathungen, hier

¹ Ausführliche Beschreibung findet man in: M. Braun, *Adliches Europa* S. 828. Sprenger, *de aedif. in Stat. Imp. detin. Rotenburgum* p. 450. Reimann, *Volksfeste* 310. Gartenlaube 1861, S. 341 (Schäferlauf in Markgröningen). *Zeitschrift für Kulturgeschichte* II, 1857, S. 97 (Schäfertanz zu Rothenburg an der Tauber).

werden vom Gemeindegeschreiber die herrschaftlichen Verordnungen vorgelesen, aber auch die Hochzeits- und Kirmestänze gesprungen, wo man sich paarweise rund um den mittlern Baum und Stein fortwälzt. Die jungen Burschen wählen aus ihrer Mitte den Platzmeister, bestimmen ein gewisses Haus zur Herberge (Burschenhaus), wo sie sich versammeln und den herkömmlichen Gesetzen unterwerfen, deren Übertretungen der Platzmeister durch schon bestimmte Strafen vollzieht.

»Nach feierlichem Kirchzug unter klingendem Spiel, unter Trompetenschall zieht der Platzmeister neben dem Platzknechte und einigen Burschen von Haus zu Haus. In der einen Hand hält er ein mit Bier gefülltes Glas, in der andern einen Rosmarinstengel. Nach dem Eintritt in das Haus bringt er dem Hauswirth aus dem Glase eine Gesundheit zu, das der Bauer mit den Seinen auf aller Bursche Wohlsein austrinkt und gefüllt wieder zurückgiebt. Der Platzmeister nebst seinem Knecht bittet um einen Ehrentanz, der in der Stube mit der Tochter oder Frau vom Hause gemacht wird, und empfängt bei seinem Abziehen einen großen runden Kuchen. Ein Knecht sammelt alle Kuchen in ein Sieb aus, und fährt sie auf einem Schubkarren hinter dem Zuge her. Beim Pfarrer wird der Anfang gemacht, wenn er und seine Gäste bei Tische sitzen, und so geht es dann weiter zum Schulmeister u. s. f.

»Nachmittags beginnt der feierliche Tanz unter der Linde. Unter Vorantritt der Spielleute, mit Spitzruthen in den Händen ziehen die Bursche unter die halbgrünen Linden, hüpfen nach einer gewissen Melodie etlichemal im Kreise um den großen Stein und theilen sich dann einzeln in das Dorf aus, um die Jungfrauen (Platzjungfern, »Blotzjungfern«) zum Tanz abzuholen. Jedes Mädchen heftet ihrem Tänzer ein Seidentuch auf die linke Achsel, geht sodann in weißen Hemdärmeln und Mieder hinter ihm her nach dem Gemeinde-Anger zu. Dort werden sie am Steintisch (auf welchem große hölzerne Kannen, auch Eimer voll Bier stehen) mit dem Passglas empfangen und wird ihnen zugetrunken. Nachdem sie daraus Allen Bescheid gethan, geht der Tanz an. Der Platzmeister hat den Voreihen, d. h. er tanzt mit einem Mädchen ganz allein und den Andern voran. Die Mädchen auf dem Plan tanzen anfänglich mit leichter Wendung um ihre Tänzer herum, dann greifen sie sich in die Arme und schwenken sich so ringsum paarweise hintereinander her. Bisweilen tanzen die Mädchen auch allein, die Burschen um sie herum und singen dazu. Die Lustigkeit währt bis Abends 10 Uhr. Jeder bringt sein Mädchen in ihr Haus zurück und geht zur Ruhe heim. Am folgenden Morgen acht Uhr versammeln sich die Bursche zu einem Morgenimbiss, der aus Warmbier und Kuchen besteht. Vor- und Nachmittag wird getanzt.

»Aber der dritte Tag ist der feierlichste: es erfolgt der Kirmesumzug. Mit Goldpapier werden Hüte und Röcke besetzt; Jedermann bewaffnet sich mit Degen und Pistolen. Man bindet etliche Seidentücher und -Bänder an einen Stock oder Baum, welchen der Platzknecht als Fahne voranträgt. Alle besteigen ihre Pferde und reiten mit den Spielleuten auf das Feld zur Herde, um dort einen Hammel (das Opferthier?) abzuholen. Unter Musik wird derselbe mit rothen Bändern geschmückt, von dem Metzger, der ein großes Schlachtmesser anhängen hat, auf das Pferd genommen, unter Feierlichkeit nach dem Dorfe unter die Linden gebracht und dort unter Tanz und dem Jubelruf »Juh, juh, juh!« geschlachtet. Abends giebt es einen Schmaus, man spielt um Äpfel und Nüsse; der Hammel und ein Gericht Schweinefleisch beschließen den Kirmeschmaus und damit die Kirms.«

Einer Schilderung der Thüringer Dorfkirmse unfern Hildburghausen (von

Dr. Hohnbaum 1819 in Büsching's wöchentlichen Nachrichten 4. Bd., S. 399 ff.) entnehmen wir noch folgende Zusätze: »Schon am Vorabend des festlichen Tages versammeln sich die jungen Bursche des Dorfes und singen vor den Thüren der reichen Einwohner folgendes Liedchen (MB. 322):

- | | |
|---|---|
| 1. So treten wir herfür
[Aus den Reben wächst der Wein]
Vor dieses Bauers Thüre.
[Aus den Reben wächst der Wein:
Steh auf, du wackres Mägdelein!] | 5. Nun wollt ihr uns denn kennen,
So wollen wir uns nennen. |
| 2. Morgen um den Maien
[Aus den Reben wächst der Wein]
Da tanzen wir den Reihen.
[Aus den Reben wächst der Wein:
Steh auf, du wackres Mägdelein!] | 6. So kennet uns denn recht:
Wir sind die (Name des Dorfs) Knecht. |
| 3. Sie rückt sie hin, sie rückt sie her,
Sie meint, sie wollt uns zwei geb'n. | 7. So wollen wir euch danken
Mit Sachsen und mit Franken. |
| 4. Zuletzt wird anderthalbe draus,
Die ganzen schlagen wir nicht aus. | 8. So wünschen wir aus Herzens Grund
Viel tausend guter Nacht und Stund. |
| | 9. Adieu, zu tausend guter Nacht:
Die Fladen (Kuchen) sind zurecht
gemacht. |

»Das Fest eröffnet am Morgen ein feierlicher Gottesdienst mit Gesang, Musik und Predigt. Nach dem Gottesdienste versammeln sich ungefähr sechs bis acht Paar junger Bursche und Mädchen, die »Platzbursche« und »Platzjungfern« genannt. Erstere tragen Sträuße und seidene farbige Bänder und Tücher auf dem Hute, die bis auf den Rücken herunter hangen. Letztere sind im bloßen Kopfe, mit hochaufgebundenen und glatt zusammengestrichenen Haaren, auf deren Spitze ein Kränzlein mit rosenrothem Bande ruht, mit weißen feinen Hemdsärmeln und Schürzen, rothem Mieder und Strümpfen. Sie versammeln sich im Gemeindegemäuer, von wo aus sie unter Anführung des Schultheißen oder Schöffen des Ortes und unter dem Zulauf der gaffenden Menge, mit Musik den Plan (Tanzplatz im Freien) beziehen, in dessen Mitte eine hohe Tanne (die »Maye«) steht, deren Spitze oben mit einem grünen Tannenbäumchen und mit farbigen Bändern geschmückt ist. Nachdem hier Alle in einen Kreis zusammengetreten, spricht der Schultheiß den Kirmesschutz, d. h. er hält eine kleine Anrede, in welcher er den Anwesenden bekannt macht, dass ihnen das fürstliche Amt die Erlaubnis zur Beziehung des Planes erteilt habe, dass sich Alle in den Grenzen des Anstandes und der Sittlichkeit halten mögen und was dergleichen gute Lehren mehr sind. Hierauf werden die »Gesundheiten« des Fürsten, der Fürstin, des Amtmanns etc. ausgebracht und einige Salven aus einigen verrosteten Flinten gegeben. Nun erst beginnt der Tanz der Platzburschen und Platzjungfern unter dem Spiel der Dorfmusikanten, um die Maye herum. Allmählich mischen sich auch Andere in den Tanz, und nachdem dieser ungefähr eine Stunde fortgesetzt worden, zieht die Versammlung zurück in das Gemeindegemäuer, wo die ganze Nacht hindurch bis an den frühen Morgen getanzt wird.

»Am zweiten Kirmestag finden an manchen Orten noch eigene Spiele statt, z. B. das sogenannte Kuchenlaufen. Ein Kuchen wird auf einen Topf in gemessene Entfernung gesetzt, nach welchem Bursche und Mädchen um die Wette laufen. Wer zuerst ans Ziel kommt, erhält den Kuchen. — Auch eine männliche und eine weibliche Puppe (Hansel und Gretel) werden auf ein wagerecht liegendes Wagenrad angebracht, am Rad wird gezogen und die Figuren kommen dadurch bald oben bald unten hin und in allerhand possirliche Stellungen.«

In den gehörten Schilderungen der Thüringer Kirmse trifft Alles zusammen, was ältere Berichterstatter von den Opferschmäusen der keltisch-deutschen Völkerschaften schreiben, und man sollte daraus schließen, dass die Opfer der Alten erst am dritten Festtag Abends geschehen sind. Auch der Platz hat Kennzeichen der ältesten deutschen Heiligthümer: die Linden, die in allen Dörfern die heiligen Haine vorstellen, die äußerliche Einfassung mit großen Steinen, der Opferaltar in der Mitte etc. Die ganze Kirmesfestlichkeit deutet auf das altdeutsche Erntefest oder Michelfest (d. h. das große Fest, woraus fälschlich Michaelsfest geworden). An das Opfer erinnert der feierlich eingeholte und geschlachtete Hammel, an die Opfertgaben der große runde Kuchen, Äpfel und Nüsse. Von dem Zusammenhange der Kirmes mit dem altgermanischen Erntefeste sammt seinen Opfertänzen ist auch Simrock (Mythologie 567) überzeugt. Er bemerkt: »Bei der Kirmes sollte man den Zusammenhang mit dem Heidenthum nicht vermuthen, und doch lässt Blo¹, lassen die Blotzknechte und Blotzjungfern (von »bluotan«, opfern) bei Panzer, bayrische Sagen II, 242, nicht daran zweifeln. Bei uns (am Rhein) heißen diese Blotzknechte Reihenjungen.«¹

Auf die Kirmes wurde Manches übertragen, was ursprünglich den Mai- und Pfingstfesten gehörte. So in der Eifel die Mädchenversteigerung. Auch scheint das Kirmesbegraben, das an zwei ausgestopften Puppen »Hansel und Gretel« vollzogen wurde, dem Begraben der Fasnacht (Winterbegraben) nachgebildet. Am Niederrhein geschieht es an der Figur des krummbeinigen Zachäus, der bis dahin auf dem vor der Schenke aufgerichteten Baume, einer Nachbildung des Maibaums, zur Einkehr der Kirmesgäste geladen hatte. Er ist aber christlichen Ursprungs. Er ist nämlich aus dem Texte, der den Kirmespredigten zu Grunde gelegt wurde, Lukas 19, 1—10 genommen, worin erzählt wird, wie der kleine Zachäus auf einen Maulbeerbaum stieg, um den vorüberziehenden Heiland sehen zu können.

Der Trümmertanz war (nach Schmeller, bayerisches Wörterbuch I, 491) ein Kirchweihtanz, an der Unterdonau in Niederbayern unter freiem Himmel abgehalten, wobei alle Tanzpaare auf grünem Plan einen großen Kreis bilden, in welchem ein jedes Paar seine Tour ganz allein herum macht und den Beifall des zuschauenden Kranzes zu verdienen strebt. Weil Trümmer (so meint Schmeller) die einzelnen Theile eines Ganzen bezeichnet, möge obiger Name für diese einzelnen Solotänze gebraucht worden sein.

Derselbe Tanz, den man in Niederbayern Trümmertanz nennt, heißt in fränkischen Dörfern Platztanz. (So behauptet der bayerische Oberlieutenant Schuegraf (Zeitschrift für Kulturgeschichte I, 466.) Die Ausführung ist ganz so, wie beim Thüringer Kirmestanz (siehe oben S. 175, Zeile 31—34).

Feuertanz zu Wintersanfang.

Auch zur Zeit der Wintersonnenwende (Julzeit) scheinen seit Alters bei den alten Gothen und Skaweden Freudenfeuer umtanz worden zu sein. Von einem Feuertanz der Skandinavien erzählt Olaus Magnus²: »Es ist an den Höfen der nordischen Könige und Fürsten Sitte, zur Winterszeit aus Tannenholz zahl-

¹ Simrocks Herleitung »Blon, Blotzknechte« von bluotan, opfern ist gesucht. Ebenso fern liegend ist Rochholz' Ableitung »Blo¹, Blon« vom ahd. Verbum blonen d. h. strotzen, womit der mit Kränzen schwerbehängene Maibaum zu verstehen sei. Ich nehme das Nächstliegende als richtig an: Blo¹ bezeichnet so viel als Plon, mundartlich für Plan. Blotzjungfern sind Platzjungfern, die am Platztanz = Plantanz Theil nehmen.

² De gentium septentrionalium variis conditionibus, Romae 1555.

reiche Feuer anzuzünden, welche ein solches Getöse hervorbringen, dass man von weitem meint, es stürzten Balken und Dächer zusammen. Damit aber jenes Getöse nicht unnütz erscheint, bewegen sich die tapfersten Männer, einander die Hände reichend, tanzend mit solcher Heftigkeit in Kreisen zwischen den Feuern herum, dass nothwendigerweise, wenn die Kette reißt, der Letzte in eines der Feuer fällt. Unter dem Beifall Aller wird so ein in das Feuer Gefallener auf einen erhöhten Sitz gebracht und erhält als Schadloshaltung der etwaigen Verletzungen durch das Feuer oder als Strafe, weil er das Feuer verunehrt hat, ein oder zwei große Schalen Bier. Wenn er sich durch den heilsamen Trunk erquickt hat, kehrt er schnell zu seinen Mittänzern zurück, da durch die Bewegung, durch Feuer und Durst getrieben, sich die Tanzenden nicht ungern der bestimmten Strafe unterziehen. Diejenigen aber, welche sich so durch die Flammen zu springen geübt haben, dass sie nicht mehr in das Feuer gestoßen werden können, werden mit einem größeren Trunke geehrt. Auf diese Weise erhalten die Krieger eine solche Kraft und Gewandtheit, dass sie in ernstestn Kriegsfällen mit Gleichmuth größere Anstrengung ertragen können.« [Vergl. Francisci curiose Schaubühne. Daraus Taubert, Rechtschaffner Tanzmeister 1617, S. 77.]

Weihnachtstänze des christlichen Mittelalters sind mir nicht bekannt geworden, obwohl bei den Umzügen der Berchta (Frau Holle), sowie des Christkinds und des Knecht Ruprecht in den engen Stuben zuweilen Rund gemacht wurde. Einen sonderbaren Weihnachtsbrauch, der aber kein Volkstanz und nur lokaler Natur war, will ich hier erwähnen, nämlich den

Pomwitztanz.

Es war ein kirchliches Fest der Kinder im 15. und 16. Jahrhundert in der Stadt Hof und vielleicht ein Überrest slawischen Heidenthums. Wiedemanns handschriftliche Chronik der Stadt Hof (abgedruckt in Vulpus, Curiositäten II, 468) erzählt: »Am heiligen Christtage zur Vesper, da man nach alter Gewohnheit das Kindlein Jesus wiegte (wie man es nannte), schlug der Organist das Resonet in laudibus »Joseph, lieber Joseph mein, hilf mir wiegen das Kindlein ein«, welches der Chor sang, und schickten sich solche Gesänge wegen ihrer Proportion (ihres $\frac{3}{4}$ Taktes halber) fast gar zum Tanze. Da pflegten denn die Knaben und Mägdlein in der Kirche aufzuziehen und um den Altar zu tanzen, welches auch wohl alte Lappen (Laffen, Narren) thäten, sich der fröhlichen freudreichen Geburt Christi äußerlicherwise dadurch zu erfreuen und derselben sich zu erinnern, welches man damals Pomwitztanz¹ zu nennen pflegte.«

Aus verschiedenen Gegenden Deutschlands erhalten wir Berichte über den

Schwertertanz der Bauern im 17.—19. Jahrhundert.

1. Wie die uralte Sitte des Schwertertanzes beim Landvolke sich das ganze Mittelalter hindurch bis zur Neuzeit erhalten hat, bezeugt zunächst der Schwertertanz der Ditmarsen, der also beschrieben ist: »Die Ditmarscher, als die wahren und ächten Absprießlinge der alten Deutschen, haben diese so nützlich als ergötzliche Leibbesübung beständig beibehalten und auf ihre Nachkommen fortgepflanzt. Das Kirchspiel Büsum kann sich den Ruhm beilegen, dass es fast die einzige Pflanz-Schule gewesen und noch diese Stunde ist, woraus so vortreffliche Tänzer

¹ Vergl. Pertsch, Orig. Bonsidelens. (Wunsiedel) p. 340.

entsprossen, die, obgleich sie »de infima plebe nati«, doch wegen ihrer Geschicklichkeit und Accuratesse eine besondere Lobeserhebung verdienen, und da ich sowohl in meiner Jugend, als noch letzthin im Jahr 1747 ihre Tänze mit angesehen, so wird man mir wohl als glaubwürdigem Zeugen nichts vorzuwerfen haben, wenn ich nachfolgende und aus den Alterthümern bestärkte Beschreibung davon mache. Ihre Kleidung betreffend, so tragen die Tänzer weiße Hemden mit verschiedenen bunten Bändern allenthalben gezieret und bewunden, und an jedem Beine haben sie eine Schelle hängen, welche nach den Bewegungen der Beine einen angenehmen Schall von sich geben. Nur der Vortänzer und der, so in der Mitten, tragen einen Hut; die übrigen tanzen mit entblößtem Haupte, weil sie auf die Beiden ein beständig Augenmerk haben und nach ihren Bewegungen sich allenthalben richten müssen. Zu Anfang hält der Vortänzer oder König (wie sie ihn nennen) eine kleine Rede an die anwesenden Zuschauer, darin die Vortrefflichkeit und das Alterthum ihrer Tänze gerühmt und die Zuschauer gewarnt werden, sich vor den bloßen Schwertern in Acht zu nehmen, damit sie keinen Schaden bekommen mögen. Hierauf nimmt nun der Schwertertanz bei Rührung der Trommel seinen Anfang mit solcher Geschwindigkeit, Accuratesse und Munterkeit, dass es zu bewundern. Bald tanzen sie in der Runde, bald kreuzweise durcheinander, bald springen sie mit vieler Behutsamkeit über die Schwerter, bald legen sie solche in einer künstlichen Stellung, welche einer Rose nicht unähnlich, und tanzen um solche Rose in einem Kreise und springen darüber, bald halten sie die Schwerter in die Höhe, dass einem Jeden eine gevierte Rose über dem Kopfe steht. Endlich wissen sie ihre Schwerter so künstlich ineinanderzufügen und zu verwickeln, dass ihr König oder Vortänzer nicht nur darauf treten, sondern dass sie denselben auch mit Behendigkeit in die Höhe heben und halten können, der sodann abermalen eine kleine Danksagungs-Rede hält, dass man ihrer Lustbarkeit beigewohnt und überdem den Tänzern mit einer billigen Verehrung an die Hand gegangen. Wenn sie nun ihren König wieder herunter auf den Erdboden gesetzt, so wird dieses Schauspiel durch ein abermaliges Tanzen, sowie zu Anfang geschehen, geendigt und beschlossen.«¹

2. Ferner ist in Hessen 1651 vor dem Landgrafen Ludwig ein Schwertertanz aufgeführt worden, wie die Hessische Chronik des Justus Winkelmann S. 375 erzählt. In Hessen war es Brauch, dass die Schwerttänzer ebenfalls Schellen an die Kniee banden und dazu sangen:

»Also sollen meine Gesellen
Ihre Schellen
Lassen klingen,
Wie die Engel im Himmel singen.«

3. Der Schwertertanz in Westfalen (Umgegend von Büren) wurde noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts derart ausgeübt: »Erwachsene Jünglinge gehen bei herannahendem Frühjahr von Ort zu Ort, von Haus zu Haus, legen ihre Schwerter entweder kreuzweise oder nach andern beliebigen Formen. Zu einer kriegerischen Musik springen die Tänzer über die Schwerter und in die Zwischenräume, ohne eine Schwert zu berühren. Geschieht dies gleichwohl, so hat der Tänzer allen Anspruch auf den Beifall der Zuschauer verloren. Auch werden während des Tanzes die Schwerter in die Höhe geworfen und wieder aufgefangen.

¹ Dahlmann, Ditmars. Chronik des Neocorus II, 566. Zusatz aus Viethens Nachlasse (um 1790 geschrieben).

Mit diesem kriegerischen Spiele werden auch Leibesübungen verbunden: man springt durch Reife, über emporgehaltene Stangen u. s. w., um dadurch Beweise körperlicher Geschicklichkeit zu geben. Nur insofern ist das gegenwärtige Schwertspiel von dem alten des Tacitus verschieden, dass die Schauspieler kleine Belohnung von den Zuschauern annehmen, wofür sie sich mit ihren Mädchen frohe Tage machen.«¹

4. Im österreichisch-bayerischen Alpenlande hat sich bis in neuere Zeit das Spiel des Schwertertanzes beim Landvolke erhalten. In J. Gebhards österreichischem Sagenbuche (Pest 1863) wird des Schwertertanzes als eines im Salzkammergut üblichen Volksgebrauches gedacht.

5. Verbürgte Kunde vom Schwertertanz in Steiermark giebt erst Dr. Ant. Schlossar auf Grund einer aus dem Jahre 1808 erhaltenen Niederschrift über einen Schwertertanz, der bei Anwesenheit und zu Ehren des Erzherzogs Johann in dem obersteirischen Marktflecken Aussee stattfand. Sogar der dabei gesprochene Text ist aufbewahrt. Die Schilderung lautet: »Die Darsteller, zwölf an der Zahl mit einem Fasching (Faschingsnarren), bedecken sich mit grünen Hüten, welche reich mit »Buschen« und Bändern geziert sind, und tragen einen grünen Rock, ein rothes Leibchen, schwarze Beinkleider, rothe Strümpfe und Bundschuhe; über der rechten Schulter eines Jeden befindet sich ein weißes Tuch, welches unter dem linken Arme in eine Schleife gebunden wird; über dieses Tuch wird um die Mitte des Leibes ein Schellenkranz gelegt, um den Takt beim Tanze zu markiren. Jeder hat in der rechten Hand einen Säbel. Die einfache Musik besteht nur aus zwei Feldpfeifen und einer Trommel. Der Erste (der Anführer) tritt mit dem Fasching zur Thür des Saales herein und spricht:

Ich tritt herein wol also fest
Und grüße Ihre kaiserliche Hoheit aufs allerbest,
Absonderlich begrüß ich Eins ums Andre; thät ichs nicht,
Wär ich kein rechter Obersteirer nicht.
Obersteirer bin ich genannt,
Ich führ meine Kling in der rechten Hand.
Tritt, Jungfrau, herein in dem grünen Kranz,
Spielleut, machts auf den Schwertertanz.

Der Fasching ruft: »Herein, Obermayer!« Dieser erscheint und spricht:

Warum heiß ich Obermayer?
Ich iss den Tag wol neun Pfund Eier,
Nun Pfund Eier wol nicht allein,
Süße Milch und saure Schoten (Schotten, Molke),
Die jungen Madln sind mir auch nicht verboten.
Ich heiß auch der Hans Kanix,
Zum Raufen und Schlagen bin ich der Best.
Herein, Junggesell! (Der Gerufene erscheint.)
Wo kommst du her?
(Junggesell:) »Wol aus der Höll.« etc.

6. Der Fechtanz war ein bis Ende des 18. Jahrhunderts im Westfälischen (Umgebung von Büren) gebräuchlicher Gebärd- und Gesellschaftstanz, an welchem (trotz seines kriegerischen Namens) auch das weibliche Geschlecht Theil nahm. Man stellte sich in lange Reihen, machte nach einer lustig hüpfenden

¹ Westphälisches Magazin von Weddigen I (1789), S. 207.

Musik einige Wendungen, ging dann mit aufgehobener Rechten auf einen angenommenen Gegner los, und so ward nach der Musik bald mit fechtenden, bald mit friedlichen Gebärden durchgetanz. (Westfälisches Magazin I, S. 207.)

Hochzeitstänze

waren bei allen Völkern des Alterthums üblich und sind es noch bei allen Nationen der Gegenwart. Schon aus der Iliade 18, 491 ff. erfahren wir, dass zu Homers Zeit die Griechen Saitenspiel und Tänze auf ihren Hochzeiten hatten. Ebenso besaßen die Römer ihre Hochzeitstänze. Nachdem sie bei ihren hochzeitlichen Festen allerhand Ceremonien beobachtet, im Tempel vor dem Altar die Götter und Göttinnen um gesegneten Erfolg und Gedeihen zu Hochzeit, Beilager, Heimführung und ganzem Ehestand angerufen hatten, wurde endlich nach verrichtetem Götteropfer die Hochzeit mit einem köstlichen Freudenmahle und lustigem Tanze beschlossen.

So haben auch die Germanen ihre Hochzeitstänze (Brauttänze, Ehrentänze) gehabt und sind solche das ganze Mittelalter hindurch bei bürgerlichen und bäuerlichen Hochzeiten gehalten worden. Man hatte eine besondere Person für die Einladung zum Tanz, den Tanzbitter oder Hegelein. Den Beschluss der Hochzeitschmausereien machte ein Tänzchen, denn erst »Nach dem Essen geht's zum Tanze«.

Die Hochzeitsfeierlichkeiten im frühesten Mittelalter dauerten oft mehrere Tage lang. Die Unterhaltung dabei bestand vor und nach der religiösen Feierlichkeit in Essen, Trinken, Spiel und Tanz. Die Festlichkeit begann mit einem Reigen, worauf das Zusammengeben des Brautpaares folgte. Letzteres geschah entweder auf bürgerliche Weise durch den Hausvater (welche Trauungsart lange bis nach der Reformation bestand) oder es fand priesterliche Einsegnung statt.

Dürfen wir aus einer Stelle, die wir in Heinrich's von Freiberg »Tristan und Isolde« (633) gelegentlich der Hochzeit Tristan's mit Isolde Weißhand lesen, einen Schlussziehen, so wurden die Trauungen der Vornehmen damals (13. Jahrh.) während des Hochzeitstanzes vorgenommen. Tristan und Isolde tanzen vor, die übrigen Paare schließen sich ihnen an. Während Alle fröhlich tanzen, tritt der Bischof in seiner vollen Kirchentracht herein und die Tanzenden lösen ihre Reigen, um einen Kreis (Ring) zu bilden. Der Vater der Braut führt sie mitten in den Ring, Tristan stellt sich neben sie und der Bischof giebt ihm die Geliebte zum Weibe. — Einen andern Beweis dafür, dass die Trauung der Vornehmen häufig während des Tanzes geschah, liefert ein altes Deckengemälde in der Incoronata zu Neapel, das der alte florentiner Meister Giotto gemalt hat. Es stellt eine Tanzfestlichkeit auf einer Hochzeit dar. »Während im Hintergrund unter Trompetenschall die Trauung vor sich geht, tanzen im Vordergrund zu den sanften Tönen einer Viola und Oboe die Ritter und Damen einen Reigen. Die Häupter und Blicke der Tänzerinnen sind züchtig gesenkt, die Tänzer fassen in ritterlicher Courtoisie kaum die Fingerspitzen ihrer Damen, die Bewegungen erscheinen ebenso zierlich und anmuthig, als ruhig und decent.« [Czerwinski 167.]

Wurde zur Trauung ein Zug in die Kirche beliebt, so wurde er unter Gesang, Tanz und Ballspiel¹ (also mit einem Tanzleich) abgehalten, wie dies in alter Zeit im Morgenlande (Concilium Laodicense vom Jahre 363, can. 53) ge-

¹ Daher die Sitte des Brautball-Abholens zu Ostern. Vergl. Franck, Weltbuch 1534, S. 128 den Kirchgang zur Hochzeit.

bräuchlich war. Im Gedicht des 12. Jahrhunderts »Athis und Prophilius« (C* 83—95) wird ein Brautzug geschildert, wie die jungen Mädchen und Frauen hüpfend und springend einander den Ball zuwarfen, von der Braut singend,

Sus (So) giengen die jungen
hupfnde unde springende,
von der brütin singende,
einander werfnde den bal.

Dieser Ball war von weichem Leder gemacht und mit Haaren gefüllt und wie eine Kugel groß:

dit spil was geheizen bal
in römischer zungen.

[Weinhold I, 390.]¹

Um auf die alterthümlichen Brautfahrtfreuden der Vorzeit zurückzuschließen zu können, lassen wir uns einige skandinavische Hochzeitsbräuche aus Dybeck's Runa (Stockholm 1842) durch Professor Karl Weinhold (die deutschen Frauen im Mittelalter I, 390) erzählen: »In Upland und anderwärts in Schweden wird der Brautlauf gewöhnlich im Herbst abgehalten. Vor dem Brauthause stehen junge Tannen, an denen bis auf den Wipfel alle Äste abgeschnitten sind. Der Brautzug geht von den Hofreitern (hofriddare) geleitet zur Kirche, wo vier junge Mädchen während der Einsegnung einen Himmel (Decke) über das Brautpaar halten. Auf dem Heimgange reiten die Reiter zwischen dem Zuge und dem Hause hin und her; man setzt sich zu Tische und am Schluss des Essens fordert der Geistliche, der stets dabei ist, zu einer Sammlung für die Wiege auf. Darauf beginnt der Tanz, den der Geistliche mit der Braut eröffnet. Nach einer Weile geht die Braut, von der Brautfrau (frammor) begleitet, fort, um sich umzukleiden, und theilt dann kleine Geschenke an die Gäste aus, was man den Willkomm (välfagnad) nennt. Nun heißt sie Jungfrau (ungmor), und der Wegtanz (borddansingen) beginnt, bei welchem die Männer und Mädchen den Frauen die Braut streitig machen. (Scheinentführungen waren bei griechischen und römischen Hochzeiten und sind noch in manchen Ländern heute zu finden.) Den Beschluss macht am ersten Tage der allgemeine Tanz, der bis tief in die Nacht dauert. Am Morgen werden die Reste des Mahls verzehrt und ein Klotz in die Stube gestellt, auf dem für die Spielleute und Aufwäscherin gesammelt wird, während die Gesellschaft darum tanzt (das ist der Klotztanz). Gegen Mittag trennt sich die Gesellschaft, indem die Männer einen scherzhaften Raubzug in die umliegenden Höfe unternehmen. Die Tänze sind meist von Gesang begleitet und haben besondere Namen. Jetzt kommen Wort und Weise schon sehr ins Vergessen. Der Tanz, den die Braut mit dem Geistlichen tanzt, heißt Höglorf und ist mit einem Liede begleitet, das an die Braut gerichtet ist und nicht ganz feine Scherze enthält.«

Eine altgermanische Sitte war, dass bei Vermählungen das Brautpaar einen Becher zusammen leerte und durch diesen Trunk (den Minnetrank) die Ehe für geschlossen erachtete. Gegen diesen Brauch als einer Unsitte eifert eine Synode² (um 1277): »Wir haben bemerkt, dass etliche mit Willen und Absicht die Ehe gegenseitig bloß dadurch beschließen, dass sie unter dem Namen der Ehe trinken in dem Glauben, dadurch gegenseitig zur Ehe sich verbunden zu haben, doch dadurch vereinigen sie sich bloß fleischlich.« — Noch im 16. Jahrhundert war es in

¹ Es war ein Brautleichen, mit Ballspiel verbunden.

² Synodus Andegavensis um 1277, can. 3: »Intelleximus nonnullos volentes et intendentes matrimonium ad invicem contrahere, nomine matrimonii potare et per hoc credentes se ad invicem matrimonium contraxisse, carnaliter se commiscere.«

einigen deutschen Gegenden Sitte, dass der Priester dem Bräutigam vor dem Altar aus dem Kelche einen gesegneten Trunk, den Johannes-Segen reichte (Seb. Franck, Weltbuch 1534). — Die Sitte des gemeinschaftlichen Leerens eines Bechers durch das Brautpaar hat sich in einem norwegischen Hochzeitsbrauche erhalten. Im nördlichen Guldbrandsthal heißt der dritte Tag des Hochzeitsfestes der Klotzt ag. Da wird nämlich ein gewaltiger Fichtenklotz in die Brautstube gewälzt. Zuerst steigen Bräutigam und Braut hinauf und trinken sich einen Becher zu; dann folgt die ganze Gesellschaft paarweise nach, indem zugleich jedes Paar, nachdem es vom Klotz gestiegen ist, dreimal um ihn herumtanzt. Zuletzt wird der Klotz unter Scherz in den nächsten Bach gewälzt. Auch in schwedischen Landschaften ist das Zutrinken auf dem Klotze Sitte, während die Gesellschaft singend und schreiend darum tanzt. Der Tanz heißt Klotztanz (stabbdansen).

Bei Hochzeiten der Fürsten und Vornehmen wurde durch das ganze Mittelalter der Fackeltanz aufgeführt, d. h. ein feierlicher Umzug der hohen Hochzeitsgäste sammt dem Brautpaare mit brennenden Fackeln, wobei am Schluss der Brautkranz (die Krone) ausgetanzt wurde (s. S. 78). Im Schwedischen war der Fackeltanz bei Hochzeiten der Reichern noch bis vor kurzem im Gebrauche. Einem solchen Ceremoniell verdanke ich den schwedischen Fackeltanz (s. MB. 350), jedenfalls ein sehr altes nationales Musikstück, das der berühmte Akustiker Kaufmann aus Dresden auf seiner Reise in Schweden aufgeschrieben hat. [Vergl. auch den französischen Fackeltanz MB. 190.]

Die Schilderung eines bürgerlichen Hochzeitsfestes mit Schmaus (Guldenmahl) aus dem 18. Jahrhunderte in Regensburg mag nach der Zeitschrift für Kulturgeschichte (I, 470) hier folgen.

Diese »Guldenmahle« waren bei gemeinen bürgerlichen Hochzeiten ehemals gebräuchlich. Die Zahl der Gäste war bis auf höchstens 54 zulässig; für jede mehr am Tische sitzende Person musste Strafe an das Hansgericht erlegt werden. Man speiste um 12 Uhr Mittags. Die Gesellschaft ordnete sich an vier abgesonderte Tafeln. An der ersten saß die Braut neben der Ehrenmutter obenan, sammt den Frauen; an der zweiten der Bräutigam und der Ehrenvater mit den angesehensten Mannspersonen; an der dritten die Jungfrauen, an deren Spitze sich die Kränzeljungfer (Brautjungfer) befand; endlich an der vierten alle diejenigen Männer und Frauen, die an den andern Tafeln keinen Platz mehr fanden. Waren die Stühle einmal besetzt, so mussten die übrigen erscheinenden Gäste wieder nach Hause gehen. Nur der Bräutigam musste in diesem Falle seinen Platz einem Gaste überlassen, und speiste dafür auf dem Zimmer des Wirths.

Sobald sich die Gäste gesetzt hatten, forderte man jedem das Mahlgeld ab, welches einen Gulden betrug. Daher diese Hochzeitsschmäuse »Guldenmahle« hießen. Erst nachdem bezahlt war, wurde aufgetragen. Die Zahl der Speisen war bestimmt, die Portionen waren alle gleich groß und so reichlich, dass auch der Hungrigste sie schwerlich hätte ganz verzehren können. Man stellte sich einen Teller an die Seite und hob sich dann auf, was man nicht essen konnte. Die Überreste wurden »Bescheid-Essen« genannt und zum Schluss der Tafel nach Hause geschickt. Wer sich etwa kein Bescheidessen anhäufen und beim Tellerwechsel die Reste zurückgeben wollte, hätte sich einer allgemeinen Kritik Preis gegeben.

Ehe die Tafel aufgehoben wurde, sprach der Pastor, der die Trauung verrichtet hatte, ein lautes Gebet, sowie er dies auch zu Anfange des Mahles that, dann wurde mit Musikbegleitung ein geistliches Danksagelied (Choral) angestimmt. Nach gesungenem Liede drängten sich die Dienstmädchen herein und überbrachten die Geschenke ihrer Herrschaften. Die Braut empfing diese stehend. Ihr zur

Seite zeichnete ein Procurator jedes Geschenk auf. Man reichte der Magd einen Pokal mit Wein, aus welchem sie auf die Gesundheit des Brautpaares Bescheid that, d. h. trank. Die Geschenke wurden dann in großen Körben zur Schau gestellt und am hellen Tage nach der Wohnung der Neuvermählten getragen.

Alsdann kam der Brautführer und führte dem Bräutigam die Braut zu, welcher sie auf dem Tanzsaale erwartete. Das Brautpaar tanzte umringt von Gästen und allen Mägden den Ehrentanz, d. i. eine Menuett ganz allein. Erst wenn diese geendigt war, fing der allgemeine Tanz an. Dieser dauerte bis 10 Uhr Nachts, wo dann ein Diener des Hansgerichts (Stadtgerichts) unter dem Namen Marktknecht mit einem lauten Spruche ankündigte: es sei nun die Hochzeit zu Ende. Nach dieser Aufkündigung wurden noch drei Tänze aufgespielt, wovon der letzte im $\frac{2}{4}$ Takt war und der Kehraus genannt wurde. — Noch vor den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts wäre es für ein honettes Frauenzimmer ein großes Verbrechen gewesen, den Kehraus mitzutanzten; später setzte man sich über dies Vorurtheil hinweg und man hüpfte und tobte beim Kehraus wie ein wildes Heer durcheinander. So ändern sich in kurzer Zeit Sitten und Gebräuche!

Der Kehraus oder Großvatertanz

ist ein alter Reigen, der gegen Ende der Hochzeitsfestlichkeit und vor dem Braut-austanzen von allen Theilnehmern sonst getanzt wurde und noch jetzt als umgehender Tanz nach Art der Polonaise überall zum Beschluss der Tanzlust gekannt ist. Er hat nach Taubert (Tanzmeister S. 87) seinen Namen daher, »weil er gemeinlich zum Kehrab, Beschluss, Valet irgend einer Hochzeit oder sonst fröhlichen Gelags angestellt wird, dabei sich die sämtlichen Gäste zu guter letzt noch einmal recht lustig machen und also das Gastgebot fröhlich endigen, gleichsam fein sauber abkehren.« Die Melodie gebe ich nach Überlieferung aus Thüringen und Sachsen, und gleichlautend aus Niederschriften zu Anfang dieses Jahrhunderts, in MB. 355.

In Thüringen und anderwärts singt man seit Alters zum Kehraus oder Großvatertanz folgende Worte, die ich nach Taubert (um 1710) wiedergebe:

I. Theil. Langsamer, getretener Tanz im $\frac{3}{4}$ Takt.

»Und als der Großvater die Großmutter nahm,
Da war der Großvater ein Bräutigam,
(Und die Großmutter war eine Braut,
Da wurden sie beide zusammen getraut).«

II. Theil. Rascher Springtanz, schneller Rundtanz im $\frac{2}{4}$ Takt.

»Mit mir und dir ins Federbett,
Mit mir und dir ins Stroh,
(Da sticht dich keine Feder nicht,
Da beißt dich auch kein Floh!)«

Von diesem Texte singt man die zwei eingeklammerten Stellen jetzt nicht mehr; denn die Zeiten sind vortüber, wo Fischart ein Lied von der »Flohhatz und Weibertatz« schreiben und noch Goethe den »großen Floh eines Königs« poetisch behandeln durfte.

Die Ausführung des Kehrab geschah um 1700 in Sachsen ähnlich wie der Reiftanz, nur dass man statt der Tannenreife hier Schnupftücher gebrauchte, um den Reigen herzustellen. Wie alt mag wohl der Großvatertanz sein? Zurückverfolgen lassen sich Text und Melodie bis ins 17. Jahrhundert. Sebastian Bach hat den zweiten Theil der Melodie vom Großvatertanz in seine Bauern-Kantate 1741 auf-

genommen und aus der Jugend-Erinnerung niedergeschrieben (siehe MB. 161). Den Text kannte 1710 Taubert als schon alten, also gewiss ihm in seiner Jugend, um 1670, bereits bekannten. Jedenfalls ist der Tanz aber älter. Auf hohes Alterthum deuten a) die überraschende Ähnlichkeit seines zweiten Theils mit den ältesten Reigenmelodien, b) der Taktwechsel. Wenn auch die siebenbürgischen Sachsen ihren Großvateranzug besitzen (MB. 354), so wäre es doch zu kühn, zu vermuthen, dass sie ihn im 12. Jahrhundert, als sie aus Niederdeutschland auswanderten, mit in die neue Heimath gebracht hätten. Auffallend ist, dass weder Text noch Singweise im 16. Jahrhundert irgendwo literarisch erwähnt sind, und dass es schon Ende des 16. Jahrhunderts einen Kehrab (MB. 77) gab, der ganz andere Melodie hatte.

Auf die in ihrem Alter noch unerforschte Volkstanzweise giebt es zwei lange und langweilige Kunstdichtungen: 1) »Als der Großvater die Großmutter nahm, da wusste man nichts von Mamsell und Madam«, Gedicht von Langbein 1812, zuerst gedruckt in Becker's Taschenbuch zum geselligen Vergnügen 1813, S. 100. Überschrift: »Das Großvaterlied. Nach der bekannten Tanzweise.« — 2) »Und als der Großvater die Großmutter nahm, da war der Großvater ein Bräutigam etc.«, Gedicht von Klamer Schmidt, 1794 zuerst gedruckt im »Neuesten Berlinischen Musen-Almanach« 1802, S. 99. Manche haben Klamer Schmidt für den Verfasser des Volksliedtextes halten wollen; nur schade, dass 1710 schon Taubert aus seiner Kinderzeit ihn kennt.

Ein sonderbarer Gebrauch bei Hochzeiten in den Ortschaften an der Ahr ist der sogenannte »Nachbarstanz«. Nach Beendigung des Tanzens der Hochzeitsgäste kommt das gesammte größere Jungvolk des Ortes und fordert den »Nobersdaanz«. Es wird demselben nun Weißbrod, Branntwein und einige Musikanten verabfolgt und damit zieht das Völkchen in ein anderes Haus, wo eine Stube zum Tanzen geeignet ist, und macht sich dort fröhlich. »Wenn die Hochzeitsgäst sich laben, solln die Nachbarn auch was haben«, denkt man.

Zwei märkische Hochzeitstänze aus dem 18. Jahrhundert, und zuweilen noch jetzt üblich, sind nach ihrem dazu gesungenen Texte benannt:

a) Schurt den Kedel ut (Scheuert den Kessel aus). Sämmtliche Gäste reichen sich am Schluss der Hochzeit die Hände und, oft nur ein Musiker mit der Geige voran, rennen und toben sie in einer langen Reihe im Haus, ja oft im ganzen Dorfe umher. Die Musik (MB. 352) geht aus $\frac{3}{4}$ Takt im Polonaisen-Tempo, hat zwei Theile mit Wiederholungen, der erste mit vier, der zweite mit sechs Takten. An diesen Tanz schließt sich unmittelbar:

b) »Kränzchen ist verloren« (MB. 353). Der Bräutigam, welcher, in der Thür stehend, von dem Umgange zurückgeblieben ist, empfängt in dem zurückkommenden Zug seine Braut und nimmt ihr den Kranz vom Kopfe. Nun gilt die Braut erst als Frau und hat mit jedem jüngern Mädchen einmal herum zu tanzen.

Kränzeltanz heißt in einigen Gegenden des bayerischen Gebirges ein Hochzeitstanz, wobei der Brautkranz ausgetanzt, d. h. der jungen Frau abgenommen und unter Tanz einer der anwesenden Jungfrauen aufgesetzt wird. Kranzjungfer hieß die mit einem Kranz auf dem Kopf geschmückte Jungfrau, die auf Hochzeiten, in Kirche, bei Tisch und Tanz als nächste Umgebung der Braut figurirt. Weiteres über Hochzeitstänze in Bayern, Schwaben, Franken und Mecklenburg s. Kap. XIII, S. 191 f. 195. 200 f. 203. 206 f.

Zum Beschluss der Hochzeitstänze mag der gelehrte und lustige Leipziger Tanzmeister Taubert (S. 34) sprechen: »So haben auch die alten Teutschen keine

Katzen-Hochzeiten angestellt, sondern an ihren hochzeitlichen Freudentagen gleichfalls ihre Lust und Vergnügung bei dem Tanzen gesucht. Wenn sie sich ganz satt und müde gesprungen hatten, nahm die Brautführerin gleich wie dort (Genesis 29, 23) Laban seine Tochter Lea bei der Hand und brachte sie zu dem Bräutigam in die Kammer. Fast auf eben solche Art, wie noch heut zu Tage (1700) an einigen sächsischen Orten in Gebrauch ist: wenn nämlich die beiden Brautdiener die Braut mitten aus dem Tanz nehmen und sie in Comitatus der sämtlichen Hochzeitsgäste zu ihrem Bräutigam in die Kammer führen, als welcher sich eine Weile vorher dahin zu Bette verfügt hat, um sie mit ihrem ganzen Braut schmucke zu ihm ins Bett zu legen. Die sogenannte Brautmutter aber nimmt einen großen Aufläufer- oder »Propheten-Kuchen«, wie er genannt wird, schlägt denselben auf dem Brautbette mit der Hand in Stücken, als wollte sie gleichsam den Stab über die Jungfer und das Urtheil sprechen:

*Virgo fuit, nunc uxor erit, post denique mater.
Hoc faxit Dominus, qui regnat trinus et unus.*

Kapitel XIII.

Allerhand Volkstänze, die noch jetzt zuweilen getanzt werden.

Ich mache es mir zur angenehmen Pflicht, aus allen Gauen Deutschlands die alten Volkstänze zu beschreiben, die unlängst außer Kurs gesetzt wurden und nur noch wenig gekannt sind. Was ich zu dem Behufe aus sittengeschichtlichen Büchern und gelegentlichen Zeitungsnotizen zusammengetragen und selbst vor Jahren durch Anschauung kennen lernte, findet der freundliche Leser hier zusammengestellt und er mag sich einstweilen damit begnügen, bis Andere nach mir noch mehr bringen. Ich meine, dass es die höchste Zeit war, aus Anschauung die alten Volkstänze zu schildern und die Beschreibungen davon zu sammeln, da es, wie der gesungenen alten Volkslieder, bald keine mehr giebt.

Solche Volkstänze sind gegenwärtig nur noch hier und dort auf dem Lande und zwar möglichst weit von der Alles beleckenden Weltkultur in entlegenen Dörfern zu finden. In diesen Bauerntänzen nun, was Stellungen, Figuren und Wendungen anbelangt, variirt eine Provinz von der andern und sind die Namen für einen und denselben Tanz landschaftlich verschieden.

Auf Kirnisen und Hochzeitsfesten kann man zuweilen noch alte Tanzarten sehen; die nach altdeutschem Brauch mit Gesang und Gebärdenspiel verbundenen Tänze werden immer seltener und bald wird es kommen, dass sie als ein Historisch-Gewesenes nur noch in Büchern stehen und das Volk selbst sie gar nicht mehr tanzt. Lehrreich für den Freund der Sittengeschichte und jeden Gebildeten ist es jedenfalls, etwas Näheres von den verschollenen oder im Absterben begriffenen Volksbelustigungen zu erfahren. Amüsant für Zuschauer sind solche Landtänze; deshalb ließen sich oft Fürsten an ihren Höfen zur Kurzweil in der Faschingszeit und bei Maskeraden solche Bauerntänze im Nationalkostüm vorführen. Und in der That sind viele ländliche Tänze in ihren Wendungen und Figuren oft anziehender,

als die französischen Kunsttänze. Weiß doch mancher junge Dorf-Galan seine Phyllis beim Dorfhochzeits- oder Kirchweihfesttanz so graziös herumzuschwingen, dass man glauben möchte, er habe bei einem Tanzmeister solche Kunst erlernt. Nun, beginnen wir unsere Rundfahrt durch Deutschland, um nach alten Volkstänzen zu suchen.

a) Volkstänze in Ober- und Niederbayern.¹

Die Kirchweih im Monat September ist vor allem ein Freudentag für das tanzlustige Volk, denn am »Kirta« darf nach Herzenslust vom Schluss der Vesper an bis an den frühen Morgen getanzt werden.² Dabei kommen alle landestüblichen Tänze nach einander an die Reihe, die wir unten anführen wollen.

Die allgemeine Klage über Abnahme und Erlöschen wahrhaft volkstümlichen Lebens in Tracht und Wohnung, Brauch und Sitte drängt sich ebenso lebhaft bei der Wahrnehmung auf, dass die alten, charakteristischen und schönen Tanzweisen auch auf dem Lande immermehr verdrängt werden von den modernen Touren städtischer Bälle; Polka, Française, ja selbst Polka-Masurka werden (natürlich in grässlicher Übersetzung ins Plumpe) von den bayerischen Bauern gestampft, deren natürliche Geschicklichkeit in den zierlichen alten Tänzen oft sogar eine gewisse Grazie entfaltet hatte. Nur selten finden sich noch Spuren von den früher allgemein üblichen Reihentänzen im Freien »auf grüner Wiese um den jungen Maien«.

Im ganzen schwäbischen und bayerischen Vorland kommt beim Kirchtage der Name Betteltanz in verschiedenem Sinne vor: a) Am Lechrain führt jeder Bursche ein Mädchen, das noch keinen Schatz hat, am Nachkirchtage nach der Kirche zum Tanz, und schickt für die Gunst dieses Tanzes der Mutter einen Krug Bier und ein Paar Brezeln. Dieser Tanz heißt dort der Betteltanz; dadurch wird die Härte verhütet, dass Mädchen ohne Liebsten gar nicht zum Tanz kämen; denn jeder Bursche tanzt nur mit seinem Schatz. Anderwärts freilich hat der Knecht die Dirne des Hauses zum Kirta zu führen, wenn er auch einen andern Schatz hat, oder der Sohn die Tochter des Nachbarn (unfern Tegernsee). — b) Anders aber ähnlichen Sinn hat der Betteltanz im Ampergrund. Der von den Spielleuten bestellte Tanzordner (Aushalter) mit seinem Ehrenzeichen, dem bändergeschmückten Stab, stellt sich in die Mitte; nun wählen zuerst die Burschen, dann die Mädchen einen Partner für drei Touren, thun einen Schluck aus dem Bierkrug des Aushalters und zahlen für beide Freiheiten 3 Kreuzer. Auch hier wird den Mädchen, die keinen Schatz haben, Gelegenheit zum Tanz gegeben. Während der übrigen Touren stehen solche denn gar traurig an der Thüre und spähen sehnsüchtig herein; oft müssen sie dabei schweren Spott ertragen. Sie suchen sich daher meist sobald als möglich einen Burschen, den sie »gen Bier haben«, d. h. der sie zum Tanz und Bier führt. Bemerket sei, dass sonst und jetzt in manchen Gebirgsgegenden jedes Frauenbild vom Tanzboden gewiesen wurde, die ledigerweise ein Kind gehabt hat.

Die noch üblichen Tänze im Vorland sind: der schwäbische Langaus, ein gar sittiger, bildsamer Tanz, ein Ländler für Ein Paar, das getrennt tanzt, wobei das Mädchen sich mit gesenkten Augen stille drehend fortbewegt, indess der

¹ Nach Bavaria I, S. 380—383.

² In den meisten Gegenden Bayerns darf ohnehin nur an wenigen Tagen getanzt werden. Tanzzeiten sind außer Kirchweihfest noch Fastnacht, weißer Sonntag, Cecilia, Pfingstmontag, Martini und Kathrinentag, sowie die Jahrmartstage.

Bursche es umkreist und auf allerlei Weise, jedoch lange nicht so stürmisch wie im bayerischen Ländler, seine Freude und Liebe pantomimisch ausdrückt. [Bavaria I, 381.]

Ein sehr kunstvoller, früher fast in jenem Vorland (Oberbayern) allein üblicher Tanz war der sogenannte Sechser-, Achter- oder Zwölfertanz, eine Art Quadrille, deren zwei Haupttheile, im Menuettschritt getanz, oft über 20 verschiedene Touren umfasste. Im zweiten Theil wurden diese Touren mit Ländlerschritt rasch wiederholt und zuletzt wurde die Tänzerin von den Burschen der Reihe auf verschlungenen Händen getragen, was »Engeltragen« hieß. Die eigentlichen Virtuosen dieses Tanzes sind aber ausgestorben; nur selten begehrt ein ehrsamer alter Bauer noch heute (1860) von den Spielleuten vergeblich diesen vergessenen altfeierlichen Tanz, dessen zierliche Windungen unser ungeduldiges Geschlecht nicht mehr erlernt. [Bavaria I, 381.]

Am häufigsten werden getanz: a) der Dreischritt-Walzer, der in den meisten Gegenden erst seit Anfang dieses Jahrhunderts an die Stelle der sonst üblichen Tänze im Quadrillenstil getreten ist und in sehr langsamem Tempo ausgeführt wird; er führt seinen Namen zum Unterschied von dem durch 6 Schritte (Pas) auszuführenden Wiener Walzer, geht aus langsamem $\frac{3}{8}$ Takt und wird auch Schleifer genannt; — b) der bayerische Ländler, der insbesondere von dem lebhaften Gebirgsvolke an der Mangfall und der Loisach mit furchtbarem Stampfen und unaufhörlichem Pfeifen, Jauchzen und Singen begleitet wird. In dem Gebiete unfern Tegernsee wird dies »Plattln« mit großem Eifer und naturwüchsiger Grazie geübt; es geht dabei immer sehr laut her: Jauchzen, Pfeifen und Gesang des höchst tanzlustigen Volks übertönen oftmals die gellenden Klarinetten und Trompeten, die gewöhnlich zum offenen Fenster hinausgeblasen werden, um neue Gäste anzulocken.

Auch auf dem linken Ufer des Innthals ist die Tanzlust außerordentlich groß; man tanzt dort nicht nach Scharen, sondern alle Paare tanzen bei jeder Tour zugleich. Das sogenannte »Austanzen der Mädchen« mußte im Jahre 1846 vom Landgericht in Rosenheim aus Gesundheitsrücksichten verboten werden, da gute Tänzerinnen selten ein paar Minuten an ihrem Platze blieben, sondern unausgesetzt den ganzen Abend und die Nacht durch tanzten.¹ — Einen auffallenden Gegensatz hierzu bildet die Ramsau, wo an den drei einzigen Tanztagen (Kirchweih, Fastnacht und Kathrey) oft alle Buben nur 3—4 Tänzerinnen haben, weil die meisten Mädchen dort gar nicht tanzen können.

Auf diesen Kirtagen tanzt man gewöhnlich nach Scharen, d. h. je 4 Paare, die für eine Schanze (das sind 3 Touren) 1 fl. 12 kr. bezahlen. Einzeltänze werden ungern gesehen. Der prahlerische Bursche, der (den Spielleuten das Tanzgeld zuwerfend und den Andern die Zeit wegnemend) mit seinem Schatz allein oder höchstens mit einigen Freunden, denen er die Theilnahme gestattet, den Andern vor der Nase herum tanzen will, wird gar bald mit Trutzliedern gestraft, deren unausbleibliche Folge zuletzt eine erfreuliche Rauferei ist, welche in vielen Gegenden so nothwendig an den Schluss einer rechten Kirchweih gehört, wie Messe und Vesper an den Anfang. Das Verbot solcher Trutz- und Tanzliedchen läßt sich natürlich so wenig durchführen wie das Verbot, Spielhahnfedern (diese permanente stillschweigende Aufforderung zum Raufen) auf dem Tanzboden zu tragen. — Häufig hat jeder Bursche einen Tanz für sich, und alle Andern, die daran Theil nehmen, der Reihe nach zu zahlen. Früher war es allgemein

¹ Ganz ähnlich wie die sächsischen »Durr Tänze« (Durchtänze), s. oben S. 120.

üblich, »nach Tischen« zu zechen und zu tanzen (d. h. es bildeten sich Gruppen aus Verwandten und Freunden, welche den Wirth und die Spielleute aus gemeinsamer Kasse bezahlten; dies patriarchalische Zusammenhalten weicht aber immer mehr der modernen Neigung nach Vereinzelung in Genuss und Leistung. — Häufig kommt es vor, dass die angesessenen verheiratheten Bauern an einem bestimmten Tage ihre Ehefrauen feierlich zum Tanz zu führen haben (z. B. Fastnachtsdienstag, dem »unsinnigen Pfingsttag«) oder dass sie sich auch zum Kirta eine besondere Schanze von drei Touren aufspielen lassen, wovon die Ledigen ausgeschlossen sind.

Einige interessante ältere Tänze sind der im Salzburgischen noch übliche »Auf und ab«, wobei jedes tanzende Paar ein bestimmtes Brett nicht verlassen darf; dann der Spieltanz am Sonntag vor der Kirchweih, in welchem die beiden angestellten Platzmeister zur Einübung der Andern sämtliche ortsübliche und früher oft complicirte Tänze ausführten und dann noch nachtanzen ließen. Acht Tage nach der Kirchweih erfolgte der Hut-Tanz, bei welchem ein Hut als Gewinn ausgewürfelt wurde; beide sind im Land an der Sempt und Isen noch üblich.

Endlich kommt im Lande an der obern Paar auch noch der im Taktwechsel ausgeführte Tanz »der Nagelschmied« vor, nach der Melodie des folgenden Schnadahüpfels getanz und jedenfalls aus der Oberpfalz herüber gewandert (s. S. 193):

»Heirath i en Krama, muß i aufs Land,
Heirath i en Schinta, is mers a Schand,
Heirath i en Nagaschmid, han i Tag und Nacht kan Fried:
Gnigelt, gnagelt, gnagelt muß sein.« [Bavaria I, 382.]

Während anderwärts jeder Bursche seinen Schatz offen und frei zum Tanze führt, den Ehrentag seiner Liebe am Kirta feiert und sein Mädlein in einem besonders dazu bereit gehaltenen Stübl bewirthe, besteht in ganz Niederbayern die seltsame Sitte, dass die Burschen ohne ihre Mädchen zum Tanz gehen; diese kommen dann in Begleitung von Freundinnen nach und halten bescheidenlich am Tanzplatz unfern der Thüre, der Ladung zum Tanze gewärtig. Dies harrende Stehen heißt »Staanen« und keineswegs sind Alle so glücklich, geholt und erlöst zu werden; im Gegentheil, da die Sitte daselbst fordert, alle Liebschaft und Zuneigung streng geheim zu halten, so lässt oft der zärtlichste Liebhaber sein Mädlein im Winkel warten, holt sie zu einem flüchtigen Tanz und lässt sie dann nach einem Schluck aus seinem Krüge wieder laufen. Auch im Gebirge, z. B. im Isarwinkel, kommt die Sitte vor, dass der Bursche nicht selbst sein Mädlein zum Tanz führt, sondern von einem Freunde, den er dafür bezahlt, holen lässt.

Eine eigenthümliche schöne Kirmesfeier ist der sogenannte Almenkirta, den die Sennerinnen auf der Alm am Sonntag nach Jakobi (25. Juli), besonders in den Seitenthälern des Traungaus mit großer Lustigkeit begehen. Es wird oben in den »Kasern« gekocht was sich nur aus Mehl, Milch und Butter bereiten lässt. Die Buben bringen Bier und Branntwein aus den Thälern hinauf und nun wird nach der Zither die ganze Nacht hindurch getanz und gejubelt, und zwar mit desto größerer Freiheit und Sorglosigkeit, als es ober dem Wetterkreuz bekanntlich keine Sünde gibt. (Bavaria I, 383.)

Schuhplattl-Tanz,

auch Schuhplättler und Haxenschlager genannt, ist ein schwer zu beschreibender Nationaltanz der Alpenbewohner in Salzburg, Tyrol und dem bayerischen

Oberlande (unfern Tegernsee). Es ist ein Ländler für nur ein Paar, wobei das Mädchen mit sittig gesenkten Augen still sich fort dreht, der Bursch indes sie umkreisend auf allerlei Weise seine Freude und Liebe pantomimisch ausdrückt. Dabei stampft er mit den Füßen, klopft mit den Händen nach dem Takte der Musik auf Schenkel, Kniee und Fußabsätze, macht auch wohl einen Purzelbaum oder schlägt Räder, springt über das Mädchen hinweg oder lässt sie unter seinem Arme sich drehen und dreht sich wieder unter dem ihrigen durch, nimmt sie aber nur selten, dann aber feurig, in die Arme und zuletzt, wenn er die altüberlieferte Kunst ehren will und Kraft genug dazu besitzt, schwingt er sie in die Höhe, hoch über sein Haupt und lässt sie wieder zierlich herunterflattern. Es ist eine Liebeswerbung in Gebärden. — In dieser Weise wird ergewöhnlich am Bartholomäustag (24. Aug.) in den oberbayerischen Alpen getanzt, besonders unfern Tegernsee auf der Vallep (Jägerhütte am Berge), wo der in jahrelangen Mühen abgehärtete Jäger von seinen Felsen heruntersteigt und die sonst von der Welt abgeschiedene Sennerin den einzigen fröhlichen Tag im Jahre begeht.

Fanny Lewald giebt eine Schilderung von diesem Tanze in der Augsburgischen Allgemeinen Zeitung 1859, Beilage 238, darin sie ganz richtig bemerkt: »Es ist nur ein Vorurtheil, wenn man den Tanz der Südvölker Europas graziöser nennt. Auch unser gestraumpfter Gebirgsländler ist graziös, und kräftiger spricht sich gewiss keiner aus. Man kann nichts Lieblicheres sehen, als wenn das Mädchel aus den Armen ihres Buben entschlüpft, sich mit niedergeschlagenen Blicken wie eine surrende Spindel so um sich selbst dreht, während der Bub, im Gefühl seiner Mannesherrlichkeit und des Sieges im voraus gewiss, in die Mitte des Kreises springt, den die drehenden Mädchen bilden, und nun das Strampfen, das Klatschen, das Taktschlagen auf Schenkel und Waden, das Jauchzen mit künstlerischer Sicherheit vollbracht wird, wobei der Tänzer die sich weit weg von ihm drehende Tänzerin niemals aus den Augen verliert, um im rechten Augenblick wieder auf sie hinzufiegen, sie in den Arm zu nehmen und mit ihr herum zu walzen. Ehe er dies aber wagt, stürzt er schnell vor ihr auf die Kniee und dann erst umschlingt er sie. Es liegt eine starke Sinnlichkeit darin, gleichwie im Saltarello, Fandango und Bolero, nur das Chevalereske des Südens fehlt.«

Ganz derselbe Tanz wie der Schuhplattler ist der »Schwäbische Langaus«, auch der »Schweinauer« in Bayern genannt. Auch unter dem Namen Neubairisch kommt er vor.

Ein sehr beliebter Tanz im ehemaligen Fürstenthum Passau heißt: Vogel, hupf auf d' Höh. »Nirgends sieht man ihn mit solcher Lebhaftigkeit und sittlichen Grazie tanzen, als hier,« so behauptet 1856 als Augenzeuge der bayerische Oberlieutenant Schuegraf in der Zeitschrift für Kulturgeschichte I, 465. »Bald wird gehüpft, bald gestampft, jetzt mit den Händen in einander und auf die Kniee geklatscht, darauf gedreht und endlich gewalzt. Viel Ähnliches mit ihm haben der Schartanz im bayerischen Oberlande und der Thüringer Kirmestanz.«

Der Hopfenvogel war ein altes Singstückchen zu einem ländlichen Tanze in Bayern, nach Art der Schnadahüpfn. Es fing an (nach Schmellers bayerischem Wörterbuch II, 222):

»Bist denn du der |: Hopfenvogel? :|
 Bist denn du der |: Steig auf d' Leut? :|
 Steig auf mi, hast a net weit.«

Im Salzburgischen heißt derselbe Tanz der »Hoppetvogel«, darin man zierlich nach der bestimmten Singweise nachzuahmen sucht, wie ein Vogel hüpft und nach

Futter scharret. Ein schwäbischer Tanz, wobei nach Art der Vögel gehüpft und nach Futter geschrien wird, heißt Hoppenvogel. Hoppich heißt ein Tanz der Deutschböhmern am Riesengebirge [Schmalfuß, Die Deutschen in Böhmen S. 77].

Lassen wir von den Hochzeitstänzen in Oberbayern (Bavaria I, 403—5) uns etwas erzählen. Die Hochzeitsschmausereien in Nieder- und Oberbayern werden durch allerlei oft langdauernde Tänze unterbrochen, in denen der Jubel des Tages am lebendigsten ausbricht. Schon vor dem Mahl wird in manchen Gegenden der sogenannte Hungertanz gehalten, bei denen sich die Partner so zusammenfinden, wie sie dann den ganzen Tag über bleiben. Derselbe wird häufig von dem Kranzpaar eröffnet; vor Beendigung desselben darf kein Bissen genossen und kein Bier eingeschenkt werden. In Tegernsee wird schon vor Anfang des Mahles (bis 1 Uhr) fleißig getanzt und dabei die Musik nach Scharen bezahlt. (Scheinbar will man sich guten Appetit und gesunden Hunger ertanzen.)

Ebendasselbst ist beim Auftragen des Krautes der Krauttanz üblich, während desselben die Braut gestohlen zu werden pflegt. Mädchen, die bei diesem sitzen bleiben, heißen Krauthüterinnen oder sie bringen den Hund heim, eine schwer zu verwindende Schmach.

Nach dem Mahl wird der erste Ehrtanz gehalten, den die Braut mit dem Kranzherrn (Brautführer) oder dem Ehrvater oder dem Hochzeitlader zu beginnen hat. Beim Anfang desselben spielen die Musikanten lauter falsche Noten und kommen aus dem Takte, die Braut vermag plötzlich nicht mehr aufzutreten und beginnt zu hinken; es kommt nicht eher Alles wieder in Fug und Schick, bis die Braut auf Anrathen des Hochzeitladers den Musikanten einen Pfennig, dann einen Kreuzer und endlich einen blanken Gulden verabreicht hat, damit sie sich eine Salbe kaufen sollen. Der Hochzeitlader nimmt ihr das Guldenstück aus ihrem Schuh mit den Worten heraus: »Schau, bei euch ist ein Nagel durchgegangen!« — Nach dem Ehrtanz und freiwilligen Hinken der Braut wird in manchen Gegenden das Ehestands-Aus- und Eintanzen gehalten, indem zwei Buben, zwei Jungfern, zwei Männer und zwei Weiber drei Touren als Partner zusammen ausführen.

Ein schöner poesievoller Tanz im Lechrain war der sonst übliche Kunkeltanz. Gegen Mitte des Mahles vor dem Braten ziehen alle Gäste unter Vorantritt der Musik nach dem Hochzeitshaus. Dort auf der Tenne oder dem Vorplatz bringt die stärkste Kranzjungfer die Kunkel herbei mit einem zierlich geflochtenen, bebänderten und mit der Spindel besteckten Rocken. Andere Mädchen fassen die Enden der lang niederhangenden Bänder und unter diesem Gitter der gespannten Bänder tanzt nun, das Brautpaar voran, die ganze Gesellschaft. Darauf wird die Kunkel im festlichen Zug nach dem Wirthshaus gebracht und dort an der Seite der Braut aufgestellt.

Gegen Ende des Festes tanzt der Bräutigam mit der ältesten Ehrmutter, der Hochzeitlader dagegen mit der Braut. Der Bräutigam muss viele neckische Anspielungen und Fragen sich gefallen lassen, z. B. ob er denn nicht tauschen wolle mit der Tänzerin, und endlich wird ihm die Braut gegen ein Lösegeld von dem Hochzeitlader übergeben, der mit der ehrwürdigen Partnerin weiter tanzt und endlich dieselbe unter großem Gelächter auf einem Schubkarren (eine Nadeltruhe) packt und eilfertig zur Thür hinausfährt.

In dem letzten Festtanz der Braut mit dem Kranzlehren nimmt dieser ihr am Schluss den Kranz vom Haupte und überreicht ihn auf einem Teller dem Bräutigam, zu welchem poetischen Symbol jedoch die prosaischen Worte gesprochen werden: »Nun wünsch' ich besten Appetit, Herr Hochzeiter!« — Anderwärts wird

nur der Rosmarinzwig in dem Kranze der Braut von den Kranzjungfern oder dem Hochzeitlader geknickt und dem Bräutigam überreicht.

Nach dem geschilderten Übereichen der Braut an den Bräutigam tanzen neben dem jungen Paar die zwei Kranzjungfern mit den zwei Jungfernknechten (d. h. zwei besonders flotten, auserkorenen Burschen), darauf tanzt der Brautführer der Reihe nach mit allen anwesenden Weibern und Mädchen (nur die Mutter der Braut darf auffallenderweise in manchen Gegenden am Feste gar nicht theilnehmen, sie steht in Werkeltagskleidern unter den Zuschauern).

Am Schluss der ganzen Feier, wenn das Brautpaar sich entfernt, harren auf dem Gange an der Hausthüre (dem »Fletze«) Wirth und Wirthin und tanzen zum Abschied noch eine Tour mit Braut und Bräutigam, und die Ehre dieses Fletztanzes darf keinem Wirthspaar verweigert werden. Dabei wird der Wirth häufig auch durch den Hochzeitlader vertreten, namentlich wenn er durch zu eifrige Labung am Bier, zu wohlbeleibt oder zur späten Stunde nicht mehr im Stande ist, sein Ehrentänzelein mit Sicherheit und Würde auszuführen.

Abweichend ist die Tanzordnung im Traunkreise: vorerst wird schon während des Brautstehens zwei bis drei Stunden getanzt, dann nach der Befreiung der Braut folgen die Ehrtänze. Zuerst tanzt die Kranzjungfer mit der Braut allein drei Reigen, worauf sie den symbolischen Rosmarinzwig der Braut knickt und dem Bräutigam überreicht; es folgt eine Schanze (drei Touren) der Burschen unter sich, darauf des Hochzeitladers und der Braut; sodann tanzen Ehrvater, Ehrmutter, Kranzjungherrn und Kranzjungfern; und endlich die Läufer ihren besondern Ehrtanz, der immer mit einem Tusch schließt. Erst wenn der Ehrtanz vorüber, kleiden sich die Weiber um und die Freitänze beginnen.

An den sogenannten Freitänzen dürfen außer den Hochzeitsgästen auch Andere, die nicht zur Hochzeit geladen waren, theilnehmen; von der Fröhlichkeit des Tages und der Tanzgelegenheit angezogen, finden sie sich ein und haben sich auf eigene Kosten mit ihren Tänzerinnen zu unterhalten, auch die Musik zu bezahlen.

b) Tänze in der Oberpfalz.

Wie überall so ergötzt sich auch hier die Jugend zum Kirchweihfest am Tanz, der just nicht mit besonderer Zierlichkeit ausgeführt wird. Der Knäul von Theilnehmern bewegt sich in enger Stube auf einmal herum, so lange die Musik dauert. Dabei fasst der Bursche die Dirne bei den Schulterblättern, während sie beide Hände um seine Hüfte schlingt und sich eng an ihn anschließt.

Die gewöhnlichen Tänze sind hier der langsame Halb-Bayrisch ($\frac{3}{4}$ Takt), der schnelle Walzer ($\frac{3}{8}$ Takt), der Dreher im $\frac{2}{4}$ Takte (!). An der Altmühl sagt man Schleifer für Walzer und Noppet für den Dreher im geraden Takte. Theilweise haben sich selbst bei unserm Bauernvolke die Polka, Schottisch und Regdowak (Redowa) eingebürgert. [Bavaria II, 315.]

Eine höchst originelle Tanzweise, die in der Oberpfalz allenthalben Geltung hat, ist das sogenannte Eintreten, d. h. Wechsel von Schleifer und Dreher ($\frac{3}{4}$ Takt) in einem und demselben Tanzabsatze. An der Altmühl und namentlich im Schambachthale wird diese Tanzart bis zur Virtuosität getrieben. Je nach dem Rhythmuswechsel unterscheidet man: Einfacher, Zweifacher (Doppelter) und Dreifacher. Geläufiger sind aber die Namen dafür, die von den Versen herkommen, nach deren Silbenmaß das Tanzmaß sich regelt, als da sind: der Nagelschmied, das Eisenkeilnest, der rothe Thurm, der Schamerthaler, das schwarze Mäuserl, das Gso-Loch, a seides Firta, an oanzigs Henl, Dirndei heißt mein Wei etc.

Der Einfache wird nach folgendem Rhythmus getanzt, in welchem ein Takt geschliffen und ein Takt gedreht wird, wofür der folgende Text das Maß giebt:



- | | |
|--|--|
| 1. An oanzigs Henl,
An oanzigs Ei:
Wie well'n ma haus'n,
San unsa zwei. | 2. An oanzigs Henl
Und des a Scheck:
Und thout's net leg'n,
Na thoun mer's weg. |
|--|--|

Ein Doppelter hat zwei $\frac{3}{4}$ und dann zwei $\frac{2}{4}$ Takte, also folgenden Rhythmus:



Folgender Spruch giebt den Takt an:

Hon i mein Lein in da Leit'n g'sat,
Hat mir'n da böhmische Wind vowaht.
Böhmische Wind, i bitt di schõ,
Lass mir mein Lein in da Leit'n steh̃.

Im Dreifach wechseln je drei Takte Walzer mit drei Takten Noppet, nach folgendem Rhythmus:



Das G'sangl dazu »A seides Fürta« (Vortuch, Schürze) lautet:

's Déandl hat a seides Fürta um,
Ná, ná, seides is net;
Bei da Mítt mueß ma's nehma,
Na thout ma's scho kénna,
Ob's a seides is oder nít.

Zu den complicirten Tänzen mit Taktwechsel gehört »der Nagelschmid« (s. S. 189), wofür folgender Text den Rhythmus angiebt:

Heirath i an Schneida,
Is mer a Schand.
Heirath i an Krama,
Muoß i af's Land.

Heirath i an Nogelschmid,
Gibt Tag und Nacht kein Fried:
G'nigelt, g'nogelt, g'nogelt muoß seĩ.



Die ersten sechs Verse entsprechen je zwei Takten Walzer; der Refrain giebt vier $\frac{2}{4}$ Takte zum Dreher.

Jede dieser Tanzweisen hat natürlich ihre eigene Musik,¹ die der Bursch innehaben muss, wenn er nicht Gefahr laufen will aus dem Rhythmus zu fallen. Der flotte Tänzer der Oberpfalz kündigt sich nicht in seiner naturwüchsigen Grazie der Bewegung und jener Lebendigkeit an, wie sie etwa der südbayerische Gebirgler in seinem »Langaus« bewährt, sondern vorzugsweise in der Sicherheit des Taktwechsels beim Doppelten und Dreifachen, beim Riedenburgler (2 mal geschliffen und 3 mal gedreht) und Schamerthaler (4 mal geschliffen, 3 mal gedreht) und den übrigen zahlreichen Varietäten des »Eintretens«, wie man diese Gattung Tänze nennt.

Zwiefacher,² ein alter Bauerntanz im Wechseltakt, ist nicht nur in der Oberpfalz gekannt, sondern wurde auch von den fränkischen Bauern nördlich von Nürnberg bis Bamberg viel, aber seit 1830 sehr selten getanzt. Diese, aus besagter Gegend kommenden fränkischen Bauern, welche durch reiche, aber absonderliche Tracht sich auszeichneten, sind jedenfalls Wendenabkömmlinge; wegen ihrer Kohl- und Gemüsezuucht heißen sie in Nürnberg nur die »Knoblauchbauern«. Offenbar ist dieser Zwiefacher (davon MB. 290 eine Probe giebt) noch ein Rest wendischen oder überhaupt slawischen Nationaltanzes, der mit den Einwanderern von Böhmen nach der Oberpfalz und Franken gekommen ist. Denn auch unter den heutigen Czechen (in Böhmen) giebt es einen solchen alten Tanz mit Taktwechsel (MB. 293), der beinahe Note für Note mit einem Oberpfälzer übereinstimmt. — Die Ausführung dieses fränkisch-oberpfälzischen Bauerntanzes entspricht bei den Stellen aus $\frac{3}{8}$ Takt unserem Walzerschritt. Während des $\frac{2}{4}$ Taktes führen die Paare ein bärenmäßiges Wiegen und Schwenken aus, bei welchem der Körper ohne Vorwärtsbewegung, abwechselnd sich auf den linken und rechten Fuß stützt.

In der Oberpfalz heimisch sind noch der Drischlag³, wobei der Tänzer den Takt mit den Füßen stampft. Ferner an der böhmischen Grenze der Bockshammer'sche, wobei ehemals der Bock (Dudelsack) das Hauptinstrument war. In der Umgegend von Waldmünchen an der böhmischen Grenze war sonst der Bojarsche (Bayerische) gebräuchlich, der aus zwei Drehern und zwei Schleifern bestand. [Schuegraf, Zeitschrift für Kulturgeschichte I, 465.]

c) Tänze in Schwaben.

Im bayrischen Kreis Schwaben und Neuburg kann man an Kirchweihfesten, Hochzeiten und dem gumpigen Dienstag (Fastnacht) noch manche älteren Tänze zu sehen bekommen. Man unterscheidet sie dort in »gerade« (wozu der Ländler im $\frac{3}{4}$, aber auch im $\frac{2}{4}$ Takt gehört) und in »offene« Tänze; Letzteres ist der deutsche Tanz (s. S. 203), der nach alter Sitte immer nur von einem Paare und zwar von jedem Partner einzeln und frei (nicht angefasst) getanzt wird; der Tänzer bewegt sich in mannigfaltig wechselnden Figuren um seine Tänzerin, die mit sehr kleinen Schritten und sitzamer Haltung sich um sich selbst drehend einen

¹ Zwölf Oberpfälzer Bauerntänze hat der Münchner Kapellmeister Max Kunz in der Musik-Zeitschrift Cäcilia (27. Bd. 1848) in Noten mitgeteilt, ohne Textunterlage und ohne Beschreibung der Ausführung des Tanzes, der bald Zwiefacher, bald »Grad und Ungrad« genannt wird, aber stets Wechseltakt aufweist. (MB. 291, 292.)

² Zwiefach tanzen, d. h. nach der ältern bayrischen Manier, deren Musikweise in dem bekannten Volkslied »der Nagelschmid« nachgeahmt und ausgedrückt ist (Schmeller, bayer. Wörterbuch IV, 299).

³ Drischlag hat man wohl als Dreischlag ($\frac{3}{4}$ Takt) zu nehmen, wobei mit den Füßen dreingeschlagen wird. Ähnlich ist das Vierfach tanzen, die Tanzweise, bei welcher man zum Walzen mit Händen und Füßen den Takt schlägt. (Schmeller, I, 632.)

Kreis beschreibt. Nur selten fassen sie sich an den Händen und höchstens am Schlusse umfassen sich beide zu einem eigentlichen Walzer. Dieser offene Tanz nach schwäbischer Sitte (also Schwäbisch), sehr ruhig und bemessen ausgeführt, sieht sich sehr gefällig an. (Bavaria II, 832.)

Ein dritter, höchst eigenthümlicher Tanz gehört fast ausschließlich dem obern Allgäu an und scheint besonders von den Leuten der obern Pfarreien mit eigener Vorliebe und Fertigkeit getanz zu werden; er heißt der Fischinger-Tanz oder »die drei ledernen Strümpfe« nach den Anfangsworten des Liedes, das nach eigener Melodie zu diesem Tanze gesungen wird. Es wird von einem, sich gegenüberstehenden Paare ausgeführt und zeigt in einer Reihe von Pantomimen eine vollständige Liebesgeschichte, mit schüchternem Gruße beginnend und durch Scherz und Zärtlichkeit, wie durch Schmollen und Streiten zu endlicher süßer Vereinigung führend. Bursche und Mädchen etwa drei Schritte von einander entfernt, schlagen bei jeder Figur zuerst mit beiden Händen auf ihre beiden Hüften, klatschen dann die Hände zusammen, worauf eine wechselnde Bewegung kommt, und zuerst ein Grüßen mit dem Kopf, worauf wieder der Hüften- und Händeklatsch, dann ein Überskreuzschlagen mit den Händen, worauf sich das Paar die Rechte reicht und einen dreimaligen Kreis tanzt. Der Schlag an die Hüfte, das Händeklatschen und der dreimalige Kreis bleiben sich bei jeder Figur gleich, dem Kopfnicken folgt aber dann ein Drohen mit dem Zeigefinger der rechten Hand, während die Linke sich in die Seite stemmt, ferner ein Aufheben der ganzen Hand, ein Verschlingen der Arme und Auflegen der Rechten auf die Schulter des Partners, Vorstrecken des Fußes auf dem Absatz, zierliches Vorbeugen des Leibes nach rechts und links mit freundlichem Kopfnicken und zuletzt ein Kuss. Als Varianten kommen vor: Drohen mit der Faust, Zupfen an Ohr und Nase und statt des Kusses zuletzt ein Handschlag. Zu dem Tanze wird von den Zuschauern ein Lied gesungen, welches zum Theil in der symbolischen Sprache der Schnadahüpfli die Bewegungen begleitet und erklärt und den Verlauf einer Liebesgeschichte erzählt. (Bavaria II, 833.)

Bei Hochzeiten finden wir auch in Schwaben den Kunkel- oder Wickeltanz, bei welchem die mit Band, Kranz und Amulett gezierte Kunkel für die Braut eine wichtige Rolle spielt; wir haben ihn schon oben S. 191 unter Altbayern beschrieben.

Der Tanz nach der Sichelhenk am ersten Sonntag des September heißt Arat-Tanz (Ärntetanz), auch Hammeltanz; doch fehlt jetzt meist der fette Hammel, der sonst dabei verkegelt oder verloost wurde. (Bavaria II, 833.)

Auch der Kissele-Tanz, der früher bei Kirchweihen und allen zahlreicher besuchten Tanzfesten häufig vorkam, ist in der neuern Zeit sehr selten geworden. Es ist ein altväterischer Reigen, bei welchem ein Mädchen mit einem Kissen in dem Ring der Tanzenden hält und durch rasches Niederwerfen des Polsters und den Kuss, den sie dem zugleich mit ihr darauf knieenden Burschen giebt, den Tänzer bezeichnet, mit welchem sie im raschen Walzen der langsamen Runde ein Ende macht. (Bavaria II, 834.)

»Aus der Hand tanzen« war sonst in Kaufbeuern, der ehemaligen Reichsstadt im Allgäu, allgemein gebräuchlich. Zuerst wurde allgemein gewalzt, dann ließ der Tänzer das Mädchen allein sich drehen und er drehte sich ebenfalls allein ihr entgegen. Hierauf griffen sie einander in die Arme und walzten wieder fort, oder das Mädchen drehte sich an der rechten Hand des Tänzers, worauf sie wieder sich anfassten und mit andern Paaren im Kreise herumwalzten. (Schuegraf, Zeitschrift für Kulturgeschichte I, 468.)

Ein altes volkstümliches Fest, das sich zu Hindelang in den Allgäuer Alpen erhalten hat, ist der Tanz der Laubschnitterinnen mit den Sennen, ein Schauspiel, mit welchem im vorigen Jahrhundert die Landesfürsten und andere hohe Gäste begrüßt wurden. Das Verhältnis, das diesem Festspiel zu Grunde liegt, ist folgendes. Im Sommer gehen im ganzen Allgäu die Mädchen häufig in die Berge, um dort das Laub von den Bäumen zu streifen, welches sie dann in großen Säcken über den Schultern nach Hause tragen, zur Winterfütterung für die Ziegen. Dabei geschieht es manchmal, dass sie an den Alpenhütten oder sonst am Wege den Sennen und Hirtenbuben begegnen, von diesen angehalten werden und oft nach der Maultrommel, Schwegelpfeife und Zither (oder auch ohne alle Musik) einen Tanz thun müssen. — Dieser Scherzbrauch des jungen Volkes wurde nun am Fuße des Imbergerhorns unfern Hindelang in einem Maskenspiel dargestellt. Da kamen ein Dutzend Mädchen oder mehr mit ihren Laubsäcken, welche sie quer über dem Hals und den Schultern mit in die Hüften gestemmt Armen trugen, den buschigen Bergwald herab über die Osterachbrücke, wo ihnen dann plötzlich aus dem Dickicht ein Schwarm von Hirten entgegensprang, sie drohend umringte und zwang, zu Gesang und Hirtenpfeife die Tänze der Sennend aufzuführen. Die Burschen erschienen dabei in der echten, uralten Sennentracht: in der offenen Zwiwhjoppe, dem weiten Hemd darunter, schwarzleinenen, ganz kurzen Beinkleidern am grünen Hosenträger und den breiten Gürtel um die Lenden, dazu leinene Strümpfe ohne Socken, rohe Lederschuhe mit Holzsohlen, und am Kopf niedere runde Hüte von Filz, mit Alpenblumen bekränzt. Die Dirnen trugen rothe Mieder, blaue Schürzen, graue Röcke, Rollstrümpfe und ausgeschnittene Schuhe, und über ihren Rücken hing am schwarzen Band der niedere Schattenhut von Stroh. (Bavaria II, 835.)

Bei dem pantomimischen Spiel der Begegnung, des Überfalls und Erschreckens, des Drohens und Sträubens und endlichen Nachgebens zeigten diese alemannischen Römer und Sabinerinnen jene seltene Lust und jenes seltene Talent zu dramatischer Darstellung, welche das Völklein auf den bauerlichen Bühnen, so lange dieselben hier blühten, in so hohem Grade bethätigte, wie wir es noch im Ammergauer Passionsspiele bewundern.

d) Tänze in Franken.

Die Maientänze in Oberfranken (zwischen Saale und Main, im bayerischen Vogtlande) sind in den letzteren Jahren (1850—60) nach langjährigen Verboten wieder in Schwung gekommen und der Ungunst des Maiklimas halber in den Hochsommer verlegt worden, weshalb statt der aufgerichteten Maie eine schattige Linde den Mittelpunkt des Planes bildet, der für den Reigen zugerichtet wird. Lassen wir (aus Bavaria III, 349) einen sachkundigen Gewährsmann diese Volksbelustigung beschreiben: »Um freistehende Linden, Eichen und Flatterespen wird im Quadrate die »Bruck«, ein breites Brettergerüste, mit Einfassung, bekränzter Eingangspforte und dem bekannten Musikantenhäuschen versehen, aufgeschlagen. Der Stamm des Baumes ist umkränzt, das Gezweige mit rothen Bändern, der Gipfel mit allerlei Zieraten, bemalten Fähnchen von Blech etc. verziert. Letztere stammen noch aus der Zeit der hohen, bis zum Gipfel von allen Ästen befreiten Fichtenstämme her, welche früher (bis 1850) umtanzt wurden, deren Aufstellung nun aber verboten ist. — In jedem Hause werden festliche Vorbereitungen getroffen, neue Gewandstücke angekauft, Kuchlein gebacken etc. An einem Sonntage gegen 3 Uhr Nachmittags beginnt der Aufzug, nachdem in dem Versammlungshause zuerst drei Reigen getanzt worden sind. Eine Anzahl

Bursche (drei Mann hoch) eröffnet diesen; dann folgen drei Kellera (Kellerer), ebenfalls Dorfbursche in Hemdärmeln und weißen Schürzen, in den Händen volle, mit Bändern geputzte Biersprenger (Gießkannen); hierauf die Musik. Dann kommen die Platzpaare. Der erste Bursche hat eine mit rothen Maschen durchflochtene Birke (Maie) im Arm; sämtliche Paare sind in Hemdärmeln, die Bursche tragen auf den Mützen hohe Sträuße aus Marienkraut und Nelken, gleichfalls mit den überall schimmernden rothen Bändern zusammengebunden; die Platzmädchen das festtägliche Maschentuch und buntseidene Busentücher. Unterwegs wird einige mal Halt gemacht; die Mundschenken verrichten ihr Amt und der gelbblechene »Maßeich« geht durch den Zug von Mund zu Mund. Unter Vorantritt der Musik und endlosem Jauchzen der Bursche wird sodann die Bruck einigemal umschritten, dann beginnt der Tanz, an dem vorläufig nur die Platzpaare Theil haben. Ist der erste kurze Schleifer beendigt, so wandert die Maie in den Arm des zweiten Burschen und so fort, bis sie endlich mit dem letzten Paare herumwirbelt. — Eine kurze Pause folgt diesen Vortänzen, dann ist die Bruck jedem Tanzlustigen zugänglich und bald dicht gefüllt, da ein Theil der versammelten Jugend der benachbarten Dörfer diesen Augenblick mit Ungeduld erwartet. Je mehr Paare theilnehmen, desto erwünschter ist es den Platzburschen, da mit jedem neuen Tänzer ein neuer Beitrag in ihre Kasse fließt und die Ausgaben verringert. Dieser Maientanz währet zwei Tage und zwei Nächte lang (sonst drei!) und die Paare werden nicht müde, mag die drückende Mittagssonne oder das Abendroth oder der Morgenstern durch das Laubwerk glitzern.«

Der Plantanz

zum Kirchweihfest in Oberfranken.

Die größte Summe offenkundiger, helllauter Freudigkeit drängt sich beim Landvolk auf den Kirchweihstag (Kirwa, Kärrwa im Vogtland) zusammen. Ein reicher, festlicher Schmaus und fröhliche Gäste im Hause, Musik und Tanz in der Schenke bilden seine Geleitschaft. Vor allem gehört zur Kirmeslust der »Plantanz«, der im Fichtelgebirge und seinen Vorlanden, im Frankenwald und im Bambergischen üblich ist. Am förmlichsten wird er noch im Mistelgau abgehalten und von dort entlehnen wir unsere Schilderung (Bavaria III, 350).

»Die Verabredungen zum Plantanz nehmen schon mehrere Tage vor der Kirchweih ihren Anfang. Die unbescholtenen Burschen des Dorfes wählen unter sich den Platzmeister (den Seneschal des Festes) und hiernächst sucht sich jeder eine wackere, jungfräuliche Dirne als Platzmad aus. Am Vorabende wird der Platz (Plan, Blö) unter der Dorflinde oder um den Kirchweihbaum geebnet und zum Tanze taugsam gemacht, der Baum selbst aber mit Bändern und Fähnchen geschmückt. Im Frankenwald ist die Linde am Plane meist so zugestutzt, dass ihre Krone zwei oder drei ringförmige Absätze bildet; im ersten Ring wird ein hölzernes Gerüst aufgeschlagen, welches die Musikanten aufzunehmen hat.

»Sind diese Vorbereitungen getroffen, so wird am Sonntage selbst nach dem Gottesdienste auf einem zierlich geschmückten Wagen und mit Musik der feine Sand herbeigefahren, der auf den Estrich des Platzes ausgebreitet wird. Nachmittags 3 Uhr ziehen die Platzburschen mit Musik von Haus zu Haus, sammeln Kücheln, finden sich endlich (jeder mit seiner Platzmad) beim Dorfschulzen ein und ziehen von hier aus ins Wirthshaus, voran die Musik, dann der Platzmeister mit der bemalten hölzernen Pritsche, und endlich die Paare. Jeder Bursche hält mit der Rechten die Mad, in der Linken aber ein zierliches, grünes Trinkglas, das am obern Ende eine Reihe eingehörter Glasinglein enthält, die beim Schütteln

und Schwingen einen fröhlichen Klang geben. Der Zug bewegt sich nach dem $\frac{6}{8}$ Takte der Musik im gemessenen Contretanzschritte, bis er auf dem Tanzboden in der Schenke anlangt, wo die ersten drei Reigen aufgeführt werden. Dann erst geht es auf den Platz, und hier muss wieder jeder Bursch die drei ersten Touren mit seiner Platzmad tanzen, wonach ihm erst die Wahl unter den übrigen freisteht. Außer den Platzburschen und ihren gewählten Genossinnen darf Niemand den Plan betreten. Namentlich darf es kein anderer Dorfbursche wagen, mitzutanzten, während bei den Mädchen, die den Platz sehnsüchtig umstehen, doch hie und da eine Ausnahme gestattet ist.

»Wenn es dämmt, wird der Plan geräumt und auf dem Tanzboden des Wirthshauses wird nun erst der Tanzlust der Übrigen Rechnung getragen. Für die Platzburschen und Platzmade ist aber gewöhnlich ein eignes Gelass vorbehalten, wo sie nach erklecklichem Abendbiss wieder ihren Tanz in aristokratischer Abgeschlossenheit unter sich fortsetzen. Zu den Originalitäten des Mistelgauer Plantanzes gehört insbesondere die gewandliche Ausstattung der Burschen und Mädchen. Jene krepfen ihren Schlapput nach vorne hinauf, und auf der kühnen weitabstehenden Spitze prangt ein stattlicher Blumenstrauß mit herabflatternden, bunten, golddurchwirkten Seidenbändern — ein Geschenk der Platzmad. Eine breite, fast bis an die Knöchel reichende Linnenschürze, am Rande mit rothgestickten Zieraten, wird unter dem Rocke hoch über den Hüften gebunden. Die Platzmad aber wird alsbald nach dem Vormittagsgottesdienste in bekannter Weise »bebändert«, und der Bursche verehrt ihr einen Blumenstrauß, den sie ans Mieder steckt und der ihr bis mindestens an die Stirne gehen muss.

»Was die Tanzart selbst betrifft, so gelten neben dem guten alten Dreher und Schleifer noch etliche Verunstaltungen moderner Tanzweisen. Beim Walzer beginnen sämtliche Paare den Reigen auf einmal; der Bursche drückt das Mädchel ganz nahe an sich, als gälte auch hier der Glaube wie beim Copuliren, dass der böse Feind nicht Platz dazwischen finden dürfe, und also drehen sie sich auf einem Raum von wenig Quadratschuhen fast buchstäblich um ihre eigne Achse. Bei jedem Satzwechsel der Musik klatscht der Tänzer in die Hände, schützt die Dame hoch auf und lässt sie dann eine Weile neben sich hertanzen, bis er sie wieder bei der Hüfte erwischt. (Ähnliche Tanzweise gilt im Vogtlande.) Der Schleifer (»Abstoßer«, Sächsischer) hat selbst im Ballsaale des Kleinstädters Berechtigung, während sich hinwieder Polka und Masurka auf das platte Land verirrt und sich nunmehr der Bauernmanier bequemen müssen.«

Lebhafter ist der Tanz in der fränkischen Schweiz: der Bursche hebt abwechselungsweise seine Tänzerin, springt und stampft mit den Füßen nach dem Takte, während sie allein sich im Kreise bewegt, oder lässt sie unter dem Arme wegtanzen.

Im Frankenwald hat der Plantanz auch sein Recht und wird sogar von Städtern ausgeführt. In Stadtsteinach holen die »Blotzburschen« mit Musik ihre Dirnen zusammen, tanzen mit ihnen drei Reigen um den Maibaum vor dem Stadthore, geleiten sie auch wieder beim Klang der Geigen und Klarinetten heim und erhalten dann von den Eltern der also Geehrten eine Bewirthung mit Bier, Brod und Käse. Der Blotzmeister wird schon 14 Tage vorher gewählt und hat das Recht des Vortanzes.

Am platten Lande des Frankenwaldes führt der Nachtwächter mit seinem bekränzten und bebänderten Spieß den Chorus der Platzburschen an. Ihm folgt der Ortsvorsteher, der dann am Plane selbst den Kirchweihfrieden verliert. Ehe-

dem war dieser Kirchweihfrieden¹ lediglich die Publikation des Polizeimandats, welches für Ordnung und Anstand Maß gab; neuerlich bedürfen die Erlasse der Polizei- und Bezirksamter keines Dolmetschers mehr, und da eben die Wäldler den alten Brauch nicht fahren lassen wollen, so haben sie den Kirchweihfrieden ins Scherzhafte gezogen. Ein poetischer Dorfschulze hat ihn sogar in zierliche Reimlein gebracht, davon hier eine Probe folgt:

»Nun ihr lieben jungen Leut,
 Die ihr hier versammelt seid,
 Ich bitt', seid ein wenig still,
 Und hört, was ich Euch jetzt befehl!
 Das Zechen ist ein alter Brauch,
 Ihr habt deshalb das Recht heut auch
 Euren Plan aufzuführen,
 Die Jungfrauschaft damit zu zieren.
 Deshalb hüpfet und springet,
 Tanzet, trinket und singet,
 Seid munter und lustig jederzeit,
 Aber mit geschmückter Ehrbarkeit!
 Richt't Euren Tanz nach gutem Sinn,
 Wie David tanzte vor der Arche hin,
 Nicht nach dem Sinn des Herodis Weib,
 Denn jener Tanz war der Bosheit Zeitvertreib.
 Auch soll er nicht dem Tanze gleich,
 Den Israel, an Manna reich,
 In Wollust und in Ungemach
 Dem goldnen Kalbe hat gebracht.
 Euer Tanz soll züchtig, rein,
 Wie bei der Hochzeit zu Kana sein,
 Ausgeschmückt mit Tugend und Ehren,
 Dann kann es Euch Niemand wehren.
 Ihr Jungfrauen aber habt vor Allen
 Nur Gott dem Höchsten zu Gefallen
 Zu thun, was eine Susanna,
 Da man ihre Unschuld mit Füßen trat.
 Eine keusche Judith soll Euch lehren
 Nichts an die böse Welt zu kehren.
 Seid bescheiden, wie Esther war,
 Dann bleibt Ihr in Ehren immerdar.« etc.

[Aus der Umgegend von Teuschnitz. Bavaria III, 353.]

¹ Ein Kirchweihfrieden d. d. 19. Juni 1790 lautet nach Bavaria III, 352: »Im Namen und von wegen Sr. hochfürstl. Gnaden Frans Ludwig Bischofens zu Bamberg und Wirzburg, des heil. röm. Reichs Fürstens, auch Herzogen zu Franken, lasset Stadtvogt zu Kronach bei heutiger Kirchweihe zu Nurn den gewöhnlichen Kirchweihfrieden publiciren und Kraft dessen Jedermännlichen zu wissen machen, dass all diejenigen, welche die Kirchweihe besuchen, sich alles Gotteslästern, Fluchen, schwören, Sakoamentiren, Hauen, stechen, schlagen und schießen sowohl inner- als außerhalb dem Dorf enthalten, auch einige Ungelegenheiten, wie die immer Namen haben, nicht anfangen sollen. Wer sich unterstehen sollte, wider dieses Verboth zu handeln, derselbe solle nach des Verbrechens Beschaffenheit zu empfindlicher Strafe gezogen werden etc.

Sign.

Christoph Stenglein, Stadtvogt.

In dieser Weise geht der Spruch des ehren- und bibelfesten Friedensverkünders noch ein hübsches Stück weiter, bis er endlich mit einem Hoch auf den König, auf die Pfarrgeistlichkeit und die Pfarrkinder, und auf den vortrefflichen Gastgeber schließt, und damit das Zeichen zum Beginn des Plantanzes giebt.

In Mittelfranken giebt es natürlich bei öffentlichen Hochzeiten auch Tanz. Hat der Geistliche in den vorwiegend protestantischen Landen den Segen erteilt, so verlässt der Hochzeitszug in bestimmter Ordnung die Kirche. Darnach geht es ins Wirthshaus und die profane Feier beginnt zuvörderst mit dem sogenannten »Brautltanz«. »Jeder ledige Bursche sucht sich hiezu seine Tänzerin. Die Dirne, welche keinen Brautltänzer bekommt, ist nicht nur an sich höchst unglücklich, sondern sie muss sich auch lange Zeit hindurch manch bittere Neckerei gefallen lassen. Die ersten drei Touren des Brautltanzes gebühren dem Brautführer und der Braut. Ist er ein gewandter Bursche, so muss er vor jeder Tour ein Trutzliedl zum Besten geben, welches zumeist Anspielungen auf die Schattenseiten des Ehestands enthält. Wir schalten hier einige Proben ein:

a) Éiz (jetzt) Spielleut, wenn d'er gestimmt seid,
So machts es drei auf,
Éiz will i drei tanzen
Alloa~ mit der Braut.

b) Heunt brät mer der Braut A Brätle so braun; In dreiviertel Jahren Hänga d'Windel an Zaun.	c) Zwoa hab'n mer éiz scho~, Und der dritte kömmt glei, Und wenn der nu' tanzt is, Na' stéihts jeden frei.
---	---

d) Frisch Boub'na (Buben) kömmt 'rei~,
Wenn d'er lusti wöllt sei~,
Und führt eure Dirndel
Beim Arem herei~.

Der letzteren Aufforderung wird auch sofort Folge geleistet, und nachdem der Brautltanz etwa $\frac{1}{2}$ Stunde gewährt, beginnt das Mahl. « [Bavaria III, 964.]

Sind die Hochzeits-Ceremonien, das Schmausen und Tanzen vorbei, was oft bis 11 Uhr Abends dauert, so entfernen sich die Brautleute und wird ihnen »heimgespielt«. Die Musikanten geben ihnen das Geleit mit einem Marsche oder Ländler, und wenn jeweils die Geiger und Bläser eine Pause machen, heben die Bursche an und singen nach hergebrachter Weise die Strophen:

1. Ham (heim), ham, ham,
Heunt geigt mer der 's letzt' mal ham.
Éiz hast du g'heiret, éiz hast an Mü~ (Mann),
Éiz halt ihn, dass er bleib'n ku~ (kann).
Ham, ham, ham!
2. Ham, ham, ham!
Heunt geigt mer der 's letzt' mal ham.
Éiz hast du g'heiret, éiz hast a Weib,
Éiz halt sie, dass sie bei dir bleib.
Ham, ham, ham!

3. Ham, ham, ham!
 Heunt geigt mer der 's letzt' mal ham.
 Hast g'moant, mer geigt der Semmel und Wein?
 Eiz geigt mer di ins Elend nein.
 Ham, ham, ham!
4. Ham, ham, ham!
 Heunt geigt mer der 's letzt' mal ham.
 Hast g'moant, mer geigt der Semmel und Weck?
 Eiz geigt mer dir a Kind ins Bett.
 Ham, ham, ham!

Unter dem Klange dieses Cassandra-Spruches betritt die Braut die Schwelle ihrer neuen Heimath, um bald zu erfahren, was Wahres dran sei. Höchstens dass ihr noch der folgende Tag den Übergang von der Poesie des Hochzeitsfestes zur werkelägigen Mühsal vermittelt. [Bavaria III, 966.]

Im Rothenburgschen (Mittelfranken) war ehemals der sogenannte Mägdleinstanz bei Hochzeiten unerlässlich und hatte bis um 1840 noch seine Geltung, obwohl schon weiland der hochw. Pfarrer Brandner zu Wettringen in seinem Berichte an Bürgermeister und Rath zu Rothenburg d. d. 24. Juni 1686 dagegen eiferte: »Sonderlich ist auch dieser abentheuerliche Brauch allhier, dass nachdem der Tanz nach erster eingenommenen Trachten und richten aufgeführt, sich die Bauerntöchter vnd Dienstmägde zusammen rottiren, vnd mit der Braut vnd übrigen Hochzeitmägdlen einen sogenannten Braut- und Mägdleinstanz halten, da denn die jungen Gesellen vnd andere Hochzeitsgäste nicht mittantzen derffen. Der Bräutigam muß ihnen ein paar maaß wein sampt etlichen Wecken verehren, das trinken sie des Abends auß, locken dazu etliche Knechte, vnd treiben große Üppigkeit.« [Bavaria III, 963.]

Etwas anderes ist der Mädchentanz als Gegensatz zum Burschentanz in Thüringen. Beides sind Tänze im Freien, Plantänze. Beim Mädchentanz laden die jungen Landmädchen zu ihrem Tanzvergnügen ein, fordern auch ihre Tänzer zu jedem einzelnen Tanze auf. Diese Sitte hat sich auch in die Salons der Städte verbreitet und führt den Namen Damen-Engagement.

Das wichtigste Gemeindefest des Jahres ist in Mittelfranken, wie überall auf dem Lande, das Fest der Kirchweihe. Mit Schluss des Vormittagsgottesdienstes beginnt die profane Feier desselben, welche hier dasselbe Gepräge hat wie im übrigen Bayern. Wir heben darum hier nur lokale Eigenthümlichkeiten hervor.

»In den Thälern und Vorhöhen des Hahnenkammes wird am Vorabend des Kirchweihfestes von den Burschen des Dorfes eine hohe, schlanke Fichte geschält, mit Kränzen und Bändern geziert und vor dem Wirthshause aufgestellt. Der Platz um dieselbe wird so weit geebnet, dass darauf der Tanz am Sonntag Nachmittag aufgeführt werden kann. Am »Maitanz« (so heißt auch der Kirmestanz) dürfen bloß ledige unbescholtene Burschen und Mädchen theilnehmen. Darauf bezieht sich auch das »Gsängle«, mit welchem das Zeichen zum Beginn des ersten Reihens gegeben wird:

»Des Maia 'rum tanza
 Is wacher (wahrlich) ka' Schand,
 Da kun mer betracht
 Den ledia (ledigen) Stand!«

Ergiebt sich nachgerade, dass diesen Maientanz ein Mädchen mitgemacht habe, welche zu dieser Frist bereits ihre Jungfrauenehre verloren hatte, so wird der Baum in der Nacht heimlich umgesägt. Er ist verunehrt und darf nicht bis zum nächsten Kirchweihabend stehen bleiben, wie sein ehrlicher Vorgänger, der erst nach vollendetem Jahresdienste feierlich ausgegraben wird.

»Die Tanzstelle um den Kirchweihbaum heißt Platz und hier und da wird noch ein förmlicher »Blo~-Tanz« (Plantanz) in bekannter Weise wie in Oberfranken auf demselben aufgeführt. Gewöhnlich wird beim Blo~-Tanz ein Bauernhut und ein seidenes Halstüchlein oder Schnür-Riemen ausgetanzt. Der Platzmeister hat das Vorrecht der ersten drei Reihen; ihm folgt je ein weiteres Paar. Der tanzende Bursch erhält eine Haselruthe, welche er beim Abtreten seinem Nachmanne übergiebt. Unterdessen wird ein Lichtstümpfchen angebrannt. Wann es verlöscht, fallen die ausgesetzten Preise dem Burschen, welcher just die Ruthe hält, und seiner Dirne zu. Sofort wird unter allgemeinen Freudenrufen der Plan geräumt, der Sieger tanzt drei Reihen mit seinem Mädcl allein und hebt dabei das Gsänge an:

Eiz wölln mer halt tanz'n
 Drei Reiha allein,
 Schö wölln mer's auch macha,
 Der Platz is uns g'räumt.
 Um'n Ring 'rum, um'n Ring 'rum
 Géits Tanza recht guet,
 Wie der Wind géit, wie der Wind géit
 So setz i mei Huet.
 Meine Herrn, kummt 'rein,
 I zahl ich (euch) a Maß Wein,
 I zahl ich a Maß Bier,
 Dass der (ihr) a Freud hat an mir!

Hiernach beginnt der Tanz im Wirthshaus unter allgemeiner Betheiligung.« [Bavaria III, 973.]

Was die Tanzweise betrifft, so besteht sie hier (1865) zumeist aus Walzer ($\frac{3}{4}$ Takt) und Dreher ($\frac{2}{4}$ Takt), ohne sonderlichen Schwung und ohne volkstümliche Eigenheit. Nur im nachbarlichen Altmühlthale von Pappenheim bis Gunzenhausen und namentlich auf der Eichstädter Alp ist noch der sogenannte Doppelte mit Taktwechsel im Schwange, den wir bereits in der Oberpfalz kennen lernten. — Hier hat insbesondere das Tanzen mehr Bewegung, und der Bursche weiß seine Tänzerin so flink und fleißig in die Höhe zu schützen, dass diese um des Anstandes willen in der Lage ist, neben den sonstigen landesüblichen Gewandstücken noch ein eigens für den Tanz bestimmtes engeres Unterröcklein anzuziehen. Das ist der sogenannte »Hansel« von rothem Wollenzeug, bis zur halben Höhe reich und zierlich mit grünen Schnüren ausgenäht. [Bavaria III, 974.]

Am Kirchweihmontag ist an vielen Orten der Hahnentanz gebräuchlich. Vordem wurde hierbei regelmäßig ein Hahn ausgetanzt, was jetzt selten mehr geschieht, aber die Bezeichnung blieb gemeinüblich. (Vergl. S. 171.)

Der Zweitritt oder Schreiter war ein höchst einfacher, aber unschöner Rundtanz im raschen $\frac{2}{4}$ Takt; die Tanzenden haben einander die Hände auf die Achsel gelegt, der Tänzer dabei den rechten Fuß zwischen die Füße seiner Tänzerin gestellt, und dieser Gestalt drehen sie sich rasch bis zur Erschöpfung herum. Er war in Dorschenken heimisch und wohl in ganz Deutschland gekannt. In Ober-, Mittel- und Unterfranken und am Rhein war er Dreher genannt. [MB. 271—277.]

Bei dem ehemals im Bayerischen Walde üblichen Schrot- oder Schreitetanz, der ziemlich seriös war, wurde, wie beim Drischlag, mit den Füßen gestampft. [Schuegraf 465.]

Der Fuß-ein-Tanz heißt eine erst in neuerer Zeit aufgebrachte, Sitten und Gesundheit gefährdende Art zu tanzen auf dem Lande im Ansbachischen. Man dreht sich nämlich mit gegeneinander verschränkten Füßen und wechselseitig anliegenden Leibern im raschen $\frac{3}{4}$ Takt auf einem Flecke in einem fort bis zur Erschöpfung. [Schuegraf, Zeitschrift für Kulturgeschichte I, 467.] Er wurde um 1840—50 auch in Thüringen getanzt, wo man ihn, bezeichnend genug, den »Todtmacher« nannte. Es ist dieser Tanz einer der üppigsten Dreher.

In Unterfranken und Aschaffenburg finden sich durchweg bei der Kirchweih mit seinem Plantanz und bei Hochzeiten keine originellen Tänze mehr. [Bavaria IV, 255.]

Bei Hochzeiten wäre vielleicht noch der eigenartige Name Scheuertanz (Scheunentanz) zu bemerken, der an die Stadelweise der Minnesinger erinnert. Ist die Trauung vorüber, so begiebt sich der ganze Zug in die eigens gereinigte und hergerichtete Scheuer. Hier hält vor allem der Schullehrer die übliche Scheuerpredigt, in welcher er dem Brautpaare Glück wünscht und Segen verkündet. Dann folgt der Scheuertanz. Braut und Bräutigam haben die ersten drei Reihen zu tanzen, ihnen folgen dann die übrigen Gäste, bis endlich das fertige Mahl angekündigt wird. [Bavaria IV, 248.]

e) Tänze in der Rheinpfalz.

In dem lustigen deutschen Rhein- und Weinlande der Rheinpfalz wird vom Landvolk wohl viel getanzt, aber das rheinpfälzische Völkchen hat keine eigenen Tänze, worin seine innere Lust eine äußere Gestaltung gewönne. Von Tänzen sind hier an der Ordnung vor allem der Walzer, als Beigabe Galoppade und Polka. Früher galt der Winneweh (Menuett) und der Dreher. Neuerdings sitzt in jeder größern pfälzischen Ortschaft ein alter Tanzmeister, der die ganze tanzlustige Umgegend in den modernen Tanzweisen unterrichtet. Die Westricher (s. MB. 294) üben sich vorläufig selber auf der Scheuntenne, und wer am besten pfeifen kann, der macht den Musikanten. Auf ausnehmende Zierlichkeit beim Tanze kommt es dem pfälzischen Dörfler nicht an, denn »rappelts net, so bollerts doch«. Der Tanz am Kirchweihfeste (Kerb, Kerwe) währt bis zum geschlagenen Morgen. Getobt muss sein und etwas darauf gehen auch. [Bavaria IV, 385.]

»Fröhlich Pfalz — Gott erhalt's!«

Der Deutsche.

So wird in Bayern der Walzer genannt, der jetzt auch auf allen ländlichen Tanzböden Bayerns herrscht. Er kommt hier weniger schnell als in der Stadt, jedoch nicht ohne Geschmack und Anstand zur Ausführung, wenn auch dabei die Bursche den Takt mit den Füßen so energisch treten, dass nicht selten bei solcher Leibestüßung der Tanzboden, zumal wo derselbe bloß aus einem Dielboden über einem Viehstalle besteht, durchbricht.

In Süddeutschland hieß zu Mozarts Zeit der alte Ländler allgemein »Deutscher« oder »deutscher Tanz«, und Mozart hat, wie auch Beethoven, eine Anzahl »deutscher Tänze« komponirt. (MB. 238—241.) In Norddeutschland (Berlin)

gab es am Anfang unsers Jahrhunderts einen Tanz »Deutscher« genannt, der nicht der alte Walzer, sondern ein Tourentanz im Menuett-Polonaisen-Tempo war. Die Musik s. MB. 245.

Kathrein-Tanz

heißt in Bayern der letzte Tanz im Jahre vor dem Advent, früher am St. Katharinentag (25. November), jetzt am nächstfolgenden Sonntag abgehalten. Daher die Redensart: »Kathrei, stell'n Tanz ei!« In der Rheinpfalz heißt es: »Katharein schließt die Pfeif und Geigen ein!« In München hat jeder bürgerliche Liebhaber sein Mädal an diesem Tage wenigstens zum Biere zu führen, sonst appellirt sie an den Spruch:

»Heint is Katrein,
Hat an jeda die Sein:
Wer se net hat,
Der mag se net.«

f) Tänze im Vogtland und in Thüringen.

Aus dem tanzlustigen Vogtlande, wozu der südwestliche Theil des Königreichs Sachsen und das südöstliche Thüringen gehören, lassen wir die Beschreibung etlicher alter Volkstänze, die noch mit Gesang und Gebärdenspiel verbunden sind, aus Dr. H. Dunger, Runda [Einleitung 37 ff.] hier folgen.

Die gewöhnlichen Tänze im Vogtlande sind:

1. Walzer, für welchen dort auch die Namen Schleifer, Strupfer und Wiener vorkommen.
2. Dreher nebst seinen Abarten Halbdreher und Schreiter.
3. Der Rutscher oder Hupfer, der dem Galopp entspricht.

Neben diesen drei Hauptarten kennt man dort auch den Tiroler, den Polka (oder Schlenkerer) und Schottisch. Der Hopser oder Reiter bezeichnet eine Art Zweitritt-Walzer im raschen Tempo (MB. 276). (Auch in der Mark Brandenburg tanzte man zu Anfang des 19. Jahrhunderts den Reuter, eine Art sehr wild gesprungener Zweitritt.)

Der Dreher, der eigentliche Nationaltanz und der Stolz des Vogtlandes, ist ein schwer zu lernender, aber sehr anmuthiger Tanz, welcher nach Rutscher-melodien im $\frac{2}{4}$ Takt getanzt wird. Abarten davon sind der Halbdreher, bei welchem halb gedreht und halb gerutscht wird, und der Schreiter (MB. 277), bei welchem eine mehr hüpfende Bewegung stattfindet, als beim eigentlichen Dreher.

Ein älterer Gebärdentanz im Vogtlande heißt der Vogelsteller oder Winker. Der Text dazu lautet:

»Mit den Füßen trapp, trapp, trapp,
Mit den Händen klapp, klapp, klapp,
Ich sag dir's fein: hüt dich fein!
Lass dich mit kei'm Andern ein!«

Bei den Silben »trapp« wird dreimal mit den Füßen aufgestampft, sowie bei »klapp« mit den Händen dreimal geklatscht. Mit den Worten »Ich sag dir's fein« erheben die Tanzenden, einander drohend, erst den rechten, dann den linken Zeigefinger und bei den letzten Worten drehen sie sich auf dem Absatze um. Dann schließen sich einige Takte Rutscher an, bis das Spiel von neuem beginnt.

Auch der Sandmann war ein ähnlicher Gebärdentanz, dessen Text (nach Dunger S. 12) lautet:

»Der Sandmann ist da, juch, juch!
 Er hat so schönen weißen Sand,
 Und ist im ganzen Land bekannt,
 Der Sandmann ist da, juch, juch!
 Dort guckt er schon zum Thor herein,
 Er weiß, wo schöne Mädchen sein:
 Der Sandmann ist da, juch, juch!«

Der Trappeltanz, bei welchem die Tanzenden anfangs in langer Kette »schreitens«, dann trappeln, ist im Vogtlande (Hohenleuben) gebräuchlich, nach dem Liedchen:

»Hat mein Hund dein' Gans gebissen,
 Hat ihr'n Flügel 'rausgerissen,
 Ist denn das nit jammerschad,
 Dass die Gans kein' Flügel hat?«

Eine Art bayerische Polka ist im Vogtland die Sackmütze, die nach folgendem Liedchen getanzt wird:

»Seht nur 'mal die Sackmütz an,
 Wie die Sackmütz tanzen kann!
 Sackmütz hin, Sackmütz her!
 Sackmütz ist ein Zottelbär.«

Oder zum Schluss:

»Tanz mein Tag kein' Sackmütz mehr.«

Den »Hans Adam«, einen Walzertanz in der Ölsnitzer Gegend, tanzt man nach dem Texte:

»Hans Adam, Hans Adam
 Is a lustiger Bu:
 Kann fressen und saufen,
 Auch tanzen dazu.«

Einen langsamen Walzer unter dem Namen Hauschild tanzte man um 1820 bis 1840 in Sachsen und besonders im Vogtlande nach einem Verschen, das in Studentenlieder Eingang fand:

|: Lebt der alte Hauschild noch,
 Hauschild noch, Hauschild noch? :|
 Ju, ja, er lebet noch,
 Liegt im Bett und zappelt noch.

Ein alterer Tanz, im Altenburgischen und Vogtland noch gekannt, ist Manchester, bei welchem die Tanzenden anfangs viermal langsam vorschreiten und darauf in schnellem Tempo sich rückwärts bewegen und sodann in einen flotten Rutschertakt übergehen. Der Text dazu lautet:

»Stöck, Stöck, Stöck, Stöck,
 Macht mei Vater, macht mei Vater,
 Macht mei Vater Stöck!«

»Lott ist todt, Lott ist todt,
 Jule liegt im Sterben.

Das ist recht, das ist recht:

Krieg mer was zu erben.« [MB. 265.]

Der Tanz scheint czechischen Ursprungs zu sein, da er unter den altböhmisches Tänzen bei Waldau (böhmisches Nationaltänze I, 86) mit dem Namen Manchester

angeführt wird und man in Wien statt »Lott ist todt« einen sehr schmutzigen czechischen Text um 1829—30 dazu sang. Um genannte Zeit mag er entstanden sein. Seit 1858 wird er wieder unter den modernen Salontänzen gefunden und von Tanzmeistern gelehrt.

Der Rutscher ist ein älterer Tanz, der im Vogtland noch gekannt ist und nach folgendem Verschen getanzt wurde:

I. Theil $\frac{2}{4}$ Takt: Rutsch hin, rutsch her!
 Rutsch in der Magd ihr Federbett,
 Rutsch hin, rutsch her,
 Rutsch in der Magd ihr Bett.

II. Theil $\frac{3}{4}$ Takt: In dei Bett mag ich nit,
 Hast zu viel Flöh;
 Schätzchen, dich mag ich nit,
 Du siehst nit schön'.

Während des ersten Theils stehen Tänzer und Tänzerin sich gegenüber und rutschen mit den Füßen abwechselnd vor- und rückwärts. Daran schließt sich als II. Theil ein Walzer.

Der Hautitry oder Rumpuff ist ein sehr alter Tanz der Altenburger Bauern, der noch zu Anfang unseres Jahrhunderts zuweilen auf Kirmsen getanzt wurde, viel Kraft und lange Vorbereitung erforderte. Seine Ausführung ist schwer zu beschreiben. Durch das Stampfen mit den Absätzen der Stiefeln, durch Händeklatschen, Flihen und Vereinigen des Tänzerpaares, Drehen auf einer Stelle und zuletzt mit Aufschwung (Aufwerfen) des Mädchens, wozu große Bravour des Tänzers erfordert wird, ähnelt er dem Steyrischen Ländler und dem Schuplattl-Tanz. Vermuthlich ist er, wie die Altenburger Bevölkerung, die noch bis heute auf dem Lande ihre alten Trachten bewahrt, slawischen Ursprungs. (Die alte Musik dieses Tanzes s. MB. 343.)

Hallischer Stiefelknechts-Galopp-Walzer oder Herr Schmidt. Es war ein um 1820—30 in Sachsen und Thüringen sehr beliebter Gesellschaftstanz, zu welchem man die Worte sang:

Herr Schmidt, Herr Schmidt,
 Was kriegt denn Röschen mit?
 Ein' Schleier und ein' Federhut;
 Das steht dem Mädchen gar zu gut.

Weil die erste Tanztour, angepasst den Worten »Herr Schmidt«, in ihrem Vorschieben und Rückziehen des Fußes viel Ähnliches hat mit den Bewegungen beim Stiefelausziehen, daher sein Scherzname. — Seiner Ausführung nach gehört er unter den Zweitritt. Die Musik (s. MB. 342) geht aus $\frac{2}{4}$ Takt. Noch jetzt wird er zuweilen auf Bällen getanzt und in der Regel folgt auf ihn der Großvateranz.

g) Tänze in Mecklenburg.

Einige alterthümliche Volkstänze, die bei Hochzeiten in Mecklenburg noch heute vorkommen, wollen wir beschreiben:

1. Schön dör und stolz (Schön durch und stolz) ist eine Quadrille mit zwei Touren, von zwei Paaren zu tanzen. Bei der ersten tanzen die vier Personen kreuzweise durcheinander (schön durch), während sie bei der zweiten die Arme in die Seite gestemmt (stolz) einhergehen. (Czerwinski 205.)

2. Die Rückelreih heißt der Tanz, welcher die Hochzeitsfeier um Mitternacht des Freitags beschließt. »Sein Zweck ist: die Braut auszutanzten, nämlich aus der Gemeinschaft der Unverheiratheten. Zwei Bursche nehmen sie zwischen sich; um sie schließen junge Mädchen, sich an der Hand fassend, einen Kreis, der wieder ebenso von ledigen Mannspersonen umkreist wird, doch der Art, dass zwei Männer in diesem äußern Kreise sich nicht angefasst haben. Der eine von diesen reitet auf einer hölzernen Scheunengabel, während der andere mit knallender Peitsche ihn dazu antreibt. Sofort drehen sich beide Kreise um die Braut, und der Bräutigam muß versuchen, die Kreise von außen her zu durchbrechen und zu der Braut zu gelangen. Ist dies nach heftigem Kampfe ihm gelungen, so drehen sich die Kreise von Neuem und es ist an den verheiratheten Frauen, sich durch dieselben hindurch zu drängen. Die Verwirrung, das Kreischen und Jauchzen bei diesem Reigen, an welchem oft 50 Personen theilnehmen, ist unbeschreiblich.« (Czerwinski 206.)—Dieser Tanz erinnert an die altgermanische Sitte der Entführung der Braut und ist jedenfalls sehr alt.

3. Käkentanz (Küchentanz). [MB. 352.]

Unter den Tanzlustbarkeiten des mecklenburgischen Volkes bei Erntebier und bei Hochzeiten spielt der sogenannte Käkentanz (Küchentanz) eine große Rolle. Er ist der erste Tanz der Festlichkeit, bei welchem der Großknecht mit der Köchin vorantanz. Es ist ein Reigen: eine lange Reihe von Paaren folgt dem genannten ersten, die Musik voraus. Die Köchin ist mit einer bändergeschmückten Schöpfkelle versehen. So stürmt die wilde Jagd durch alle zugänglichen Räume, über den Hof, selbst in die Scheune und den Viehstall, wenn die Herrschaft nachsichtig ist. Alle dem Zuge Begegnenden werden attackirt. Die Köchin haut zuerst drauf los; aber auch die Begegnenden bleiben nicht passiv. Namentlich die alten Weiber in der Küche haben ihrerseits mit Kellen sich bewaffnet und wehren sich tapfer. Auch die nachfolgenden Paare haben Prügelfreiheit und versehen sich mit allerlei dazu dienendem Material, als Plumpsack, einem Stück Holz etc.

Wie ein derartiger wilder Tanz, gleich unserer zahmen Polonaise, durch verschiedene Räume geführt, den Anfang bezeichnet, so nimmt der sogenannte Rückelreih am Schlusse der Hochzeiten oft einen ansehnlichen Charakter an. Ältere Leute erinnern sich, dass Tanzende im Herbste des Morgens gegen 6 Uhr aus einem $\frac{3}{4}$ Stunden entfernten Dorfe schreiend und jauchzend in einem Nachbardorfe erschienen und dann sich wieder zurück ins Hochzeitshaus begaben. Die Tanzenden hatten sich angefasst, bildeten also eigentlich eine lange Reihe. Daraus wird natürlich beim Vorwärtsspringen eine derartige Stellung, dass jeder Tänzer sich im »Rücken« des Vorantanzenden befindet. Daher der Name Rückelreih.¹

Der Küchentanz gehörte schon im 16. Jahrhundert zu den Hochzeitsgebräuchen. Faust von Aschaffenburg (siehe Zeitschrift für Kulturgeschichte I, 68) führt ihn an, als er eine Hochzeit der Gesellschaft Limburg zu Frankfurt a. M. im Jahre 1591 beschreibt: »Auf den zweiten Abend, wenn Alles verrichtet und man hinauseilt, wird durch den Hofmeister der Küchentanz angestellt. Da müssen Alle, der Küchenmeister, Silbermeister, Schanktschneider und Küchenknecht, der Stubenknecht mitsamt seinem Weibe, den Mägden und Schmutzbuben, in einem Tanze vor den Gästen im Tanzhause einen Reihen aufführen. Der Hofmeister tanzt mit einer Fackel voran, die andern folgen Paar an Paar, und jeglich mit seines Amtes Waffen, als der Koch mit dem Löffel, der

¹ Nach brieflicher Mittheilung von Herrn Professor Dr. Fr. Zarneke.

Schenk mit der Kanne, der Wasserträger mit der Butte u. s. w. So es an Weibspersonen mangelt, wird solches mit einer Mannsperson erstattet; da werden etliche verschwärzt, scheußlich vermummt und sonst höflicher verstellt, in Summa, es wird nichts unterlassen, das die Freunde ergötzen möchte. So sich nun etwa etliche Diener in ihrem Amte nicht fleißig oder dem Hofmeister ungehorsam erzeigt oder sonsten sich übersehen und überfüllt, werden sie gepritscht, welches dann dem tölpischen Gesindel eine Scham ist; es wird ihnen gleichsam Fleiß und Furcht eingetrieben, hinfüro ihren Dienst desto fleißiger und geschickter zu verrichten.«

Eigenthümlich ist im Mecklenburgischen noch jetzt die Ausführung des Großvateranzes (siehe S. 184), welche ich nur für eine Vermengung mit dem Küchentanze halte: »Alt und Jung, jedes mit einem Werkzeug der Wirthschaft bewaffnet (nur Besen sind als unglückbringend verboten), zieht nach der Melodie »Un as de Grotvater de Grotmoder nahm« durch das Haus, durch Thüren und Fenster, in die Ställe und auf den Heuboden.«

h) Märkische Tänze.

Eine große Anzahl märkischer Tänze, die im 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts in der Umgegend von Berlin und in Berlin selbst getanzet wurden, führt R. Voss in seinem Tanzlexikon an und fügt auf Grund alter Musikbücher, die in seinem Besitze sind, die Beschreibung der Musik, auch zuweilen die Tanzausführung, hinzu. Zu mehreren dieser bäuerischen Tänze hat Herr Voss die Musik für mich gütigst abgeschrieben. Ich will hier nur die interessantesten kurz beschreiben, davon manche slawischen Ursprungs sein mögen, andere holländischen Einfluss verrathen.

Die Mühle war ein märkischer Tanz, der um 1800 in ländlichen und Handwerkerkreisen beliebt war und seinen Namen einer harmlosen Spielerei verdankt. Im ersten Theile der Musik (MB. 304) hat der Bass unisono. Der zweite Theil wird Takt für Takt schneller gespielt; dabei schlägt der Bassspieler mit dem Bogen auf die Decke in Viertelnoten, um das Mühlgeklapper nachzuahmen. Ist das Stück zweimal gespielt, so wird die Mühle geschützt (zum Stehen gebracht), was der Bassspieler durch einen langsamen kräftigen Strich auf den Saiten zwischen Steg und Saitenhalter bemerkbar macht.

Schmiede-Michel war ein scherzhafter Tanz in der Mark, um 1800 und noch in neuerer Zeit üblich. Die Musik (MB. 303) geht aus $\frac{2}{4}$ Takt und besteht im Ganzen aus vier Takten, die immer wiederholt werden. Die Paare sind reihenweise, Tänzer und Tänzerinnen einander gegenüber aufgestellt und einander die Hände reichend, die sie hoch empor halten. Das erste Paar tanzt durch die Reihe hindurch, die andern Paare folgen eins dem andern nach. Sind alle Paare hindurch, so beginnt das letzte Paar den Tanz durch die Reihe von Neuem u. s. f. Das Tempo des Tanzes ist im Anfange sehr ruhig, wird aber schneller und immer schneller, bis unter Trubel und vielem Lachen die Tanzenden niederfallen oder erschöpft zurücktreten.

Der Schäfertanz wurde nur von zwei Paaren ausgeführt. Die Musik ging aus $\frac{2}{4}$ Takt und bestand aus zwei Reprisen, eine zu sechs und eine zu acht Takten. Ist noch zuweilen in der Mark getanzet.

Der Schustertanz war am Ende des 18. Jahrhunderts in der Mark beliebt. Die Musik im $\frac{2}{4}$ Takt hat zwei Reprisen. In ihr wurde die Hantierung des Schusterhandwerkes nachgeahmt, das Ziehen des Pechdrahtes durch Triolen und Pausen und Fermaten ausgedrückt. Zu dieser handgreiflichen Programmmusik gab es auch ein Liedchen:

O du schöne Schusterin,
 Du erfreuest meinen Sinn!
 Alles, Alles, was du thust,
 Das ist meines Herzens Lust etc.

Der Schornsteinfeger war ein Tanz im $\frac{2}{4}$ Takte nach einem sehr zweideutigen Liede: »Wenn ich des Morgens früh aufstehe und zum Schornsteinfegen gehe etc.« (MB. 302.) Dass in der Musik das Fegen und Kratzen des Essenkehrers angedeutet sei, wie R. Voss glaubt, konnte ich nicht finden. Dieser märkische Tanz war noch in neuerer Zeit üblich, aber besonders waren die faulen Schornsteinfegerwitze am Ende des vorigen Jahrhunderts in mehreren Liedern verbreitet.

Der Barbiertanz war eine pantomimische Scene mit Tanz. Das Musikstück besteht aus 14 Takten Moderato-Tempo (darin der vorletzte Takt das Streichen des Messers schildert?), dann folgen acht Takte Adagio in $\frac{3}{4}$ Takt, welchem wieder zwei Theile im raschen $\frac{2}{4}$ Takte folgen. In neuerer Zeit ist das aus dem 18. Jahrhundert stammende Tanzspiel hier und dort in der Mark noch üblich.

Der Leinwebertanz, ein pantomimischer Tanz um 1800, bestand darin, dass im ersten und dritten Takte des zweiten Theils der Musik das »Werfen des Schützens« angedeutet wurde. Die Musik aus $\frac{2}{4}$ Takt hatte zwei Theile: acht und sechs Takte.

Der Scherenschleifertanz ging aus $\frac{4}{4}$ Takt im langsamen Tempo und bestand aus zwei Wiederholungstheilen, davon der erste sechs, der zweite zwölf Takte hatte. Er ward um 1800 in der Mark getanzt. Vermuthlich wurden dabei die Bewegungen des Schleifers nachgeahmt oder ein Lied vom Schleifersmann dazu gesungen.

Der Spiegeltanz hat seinen Namen vermuthlich daher, dass darin eine Tour mit einem »Spiegel« vorkam, wozu jedenfalls die Fermaten im zweiten Theil der Musik Hinweisung gaben. Die Musik im $\frac{2}{4}$ Takt hat vier Wiederholungstheile zu je 8 Takten.

Verkehrte Welt, ein Tanz, wie die meisten märkischen Tänze im $\frac{2}{4}$ Takt mit Wiederholungstheilen, der seinen Namen wahrscheinlich von einem dazu gesungenen Liede hat.

Vier Winde ist der Name für einen Tanz, der zwei Theile aufweist: einen von 8 Takten im $\frac{3}{4}$ und einen von 12 Takten im $\frac{2}{4}$ Takt.

Nummer Drei ging aus $\frac{2}{4}$ Takt, hatte zwei Theile und ist in neuerer Zeit noch üblich. Dass er seinen Namen von drei kräftigen Strichen in der Musik kurz vor Ende habe, vermuthet Voss. Ich meine, ein Tanzliedchen gab Anlass zum Namen, das anfing: »Ich bin der wilde Mann.«

Der Winker oder Mecklenburg war um 1800 in der Mark ein Tanz, der wie Osnabrück getanzt wurde. Der erste Theil der Musik hatte $\frac{6}{8}$, der andere $\frac{2}{4}$ Takt. Doch gab es auch Winker durchweg im $\frac{2}{4}$ Takt.

Schwedischer Mann ging aus $\frac{2}{4}$ Takt, hatte eine Einleitung von 4 Takten, dann einen Theil von 8 Takten, der wiederholt wurde. Woher sein Name, ist mir unkund. Am Ende hat man es doch nicht gar mit dem alten Tanze »schwarzer Mann« hier zu thun? Die Ausführung dieses und des märkischen Tanzes ist leider nicht mehr gekannt.

Pfeffermühle war ein Hopsen im $\frac{2}{4}$ Takt aus zwei Reprisen mit 8 Takten und Dacapo, der vor 1800 in der Mark üblich war.

Holländische Mühle wurde um 1800—30 in der Mark getanzt. Die Musik im $\frac{2}{4}$ Takt hatte drei Theile.

Das Schiffer-Holländisch war eine Art Cotillon von vier Personen. Im

Refrain führen die beiden einander schräg gegenüberstehenden Personen Pas marqués aus, die dem Pas de Rigaudon ähnlich, jedoch mit allerhand lustigen Sprüngen verziert sind.

Das dumme Ding hieß eine Art Zweitritt in der Mark. Der Tanz geht aus $\frac{2}{4}$ Takt, hat zwei Theile von je 8 Takten und wird noch in der Neuzeit getanzt. Im zweiten Theil treten die Tanzenden alle taktmäßig mit den Füßen und drohen einander mit den begleitenden Worten: »Na wart man!«

Schönthun oder Charnirtanz, ein märkischer Tanz im $\frac{2}{4}$ Takt, aus zwei Theilen: der erste hat 6, der andere 10 Takte. Worin die Ausführung bestanden hat, weiß ich nicht.

Schwäbischer Bauernanzug wird in den märkischen Tanznotenbüchern angeführt; er geht aus $\frac{2}{4}$ Takt und hat zwei Theile (MB. 299). Auch ein alter schwäbischer Bauerntanz (MB. 300) steht daselbst aus $\frac{4}{4}$ Takt. Das Vorkommen schwäbischer Bauerntänze in der Mark wird dadurch erklärbar, dass unter Friedrich dem Großen viele Schwaben aus der Umgegend von Reutlingen auswanderten und sich im Umkreis von Frankfurt a. O. ansiedelten.

Der Kälbertanz oder Klappentanz, ein märkischer Bauerntanz um 1800, hatte $\frac{3}{4}$ Takt in zwei Theilen im Menuett-Tempo.

Weiberzank heißt ein Tanzstück, das um 1800 in Berlin gekannt war und ein Vorgänger vom sogenannten »Zankduett« in den »lustigen Weibern von Windsor« von Nicolai ist. Die Musik geht in erst langsamem $\frac{4}{4}$ Takt, dann folgen zwei Theile im raschen $\frac{3}{8}$ Takt. Das Zanken wird in der Musik dadurch angedeutet, dass ein Motiv von zwei oder vier Takten abwechselnd von Violine und Bass vorgetragen wird.

Dreitourig hatte drei Theile im $\frac{2}{4}$ Takt; kam noch Walzer hinzu, so gab es zwei Theile im $\frac{2}{4}$ und einen im $\frac{3}{8}$ Takt.

Viertourig bestand aus vier Theilen. Der erste hatte $\frac{2}{4}$, die folgenden drei aber Walzertakt.


Drei Nationen war ein Tanz aus drei Theilen. Der erste Theil war eine Menuett zu 8 Takten, der zweite eine Polonaise zu 4 Takten, der dritte ein Walzer von 8 Takten. Die Musik hatte durchweg $\frac{3}{4}$ Takt.

Kikebusch war ein märkischer Tourentanz, der um 1800 und zuweilen noch in der Neuzeit getanzt wird. Die Musik in zwei achttaktigen Theilen hat ziemlich raschen $\frac{2}{4}$ Takt. Zum I. Theile der Musik auf je 8 Takte tanzen vier Paare eine Ronde, links und rechts herum. Auf die vier ersten Takte des II. Theils tritt jeder Tänzer hinter seine Tänzerin und kikt (schaut) ihr in die Augen, nachdem er sie an der Taille etwas herumgedreht hat. Auf die vier nächsten Takte wechselt das erste und zweite Paar, paarweise passierend, seine Plätze; beim Wiederholen dieses Theils wechseln auch das dritte und vierte Paar die Plätze. Dieser II. Theil kommt immer gleichartig zur Ausführung, während auf den ersten sieben Takten verschiedene Touren nach und nach getanzt werden.

Todtentanz ist eine traurige Mollmelodie im langsamen $\frac{3}{4}$ Takt, bloß von 8 Takten Umfang (MB. 305). Er wurde noch um 1800 getanzt. Nicht unmöglich wäre, dass diese Melodie vormals bei dem scherzhaften Spiele »der Todtentanz« aufgespielt wurde.

Am Schluss sollen noch einige Tanz-Namen erklärt werden, darin das Wort Tanz keinen eigentlichen Tanz bezeichnet, sondern nur im bildlichen Sinne gebraucht wird.

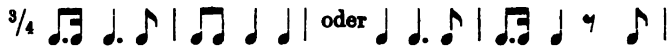
Ostertanz der Sonne, das sind die drei Freudensprünge in die Höhe,



bindung der Motive Theile von gerader Taktzahl nothwendig sind, also Theile mit 8, 10, 12 Takten; d) dass sie in der Begleitung die sechs Achtel des $\frac{3}{4}$ Taktes hörbar macht, wobei sie das zweite Achtel in zwei Sechzehntel zerlegt, so dass ein dem Bolero ähnlicher Rhythmus entsteht: $\frac{3}{4}$  etc.; e) dass der Schluss eines jeden Theils ohne Ausnahme auf den dritten (also auf leichten) Takttheil fällt und durch einen Vorhalt mit trotzig absetzendem Basse eingeleitet wird, wie z. B.



Zwischen dem schwungvollen Anfange und dem unbefriedigendes Verlangen ausdrückenden Schlusse spielen die zartesten, edlen Kantilenen, die gern in fließenden Sechzehnteln sich auf- und abbewegen, brillant, bis zur Wollust lieblich, keck und stolz. — f) Das Tempo der Polonaise hält die Mitte zwischen Andante und Allegro.

Über den Ursprung der Polonaise ist man allgemein der Meinung, sie sei ein polnischer Nationaltanz, weil darauf ihr Name hinweist. Dem muss ich widersprechen und behaupte, dass sie niemals polnischer Volkstanz war, sondern höfischen Ursprungs ist. Der volksmäßige Tanz der Polen, der sonst wie jetzt stets mit Gesang begleitet war, kennt wohl den $\frac{3}{4}$ Takt, aber mit einem ganz anderen Rhythmus in dem nach der Provinz Masovien benannten Mazurek (Masurka)



außerdem den Krakoviak (Cracovienne, benannt nach der Stadt Krakau) im $\frac{2}{4}$ Takt  etc. Nirgends findet sich in echt polnischen Nationalliedern und Tänzen unser Polonaisen-Rhythmus $\frac{3}{4}$  etc. Auch ist die Tanzmanier der Polen, jenes Aufschlagen mit den Hacken, muthwilliges Hüpfen und lebendiges Gestikuliren in der ruhigen Polonaise nicht vorhanden. Überdies waren unsere Polonaisen-Musikstücke lange Zeit bei den Polen verachtet und mit der Bezeichnung »Deutsch-Polonaise« belegt, weil sie keinen polnischen Nationalrhythmus haben und wahrscheinlich nicht aus Polen stammen.


Nach A. Sowinski (Les Musiciens Polonais, Paris 1857) soll die Polonaise von den alten Weihnachtsgesängen abstammen, welche noch in Polen gesungen werden; er führt als Beispiel einen derartigen Gesang an: »W zlobie lezy«, darin der Rhythmus und der Schluss des Tanzes vorkomme. Allein die ältesten Polonaisen sind instrumental, obgleich sie später von Gesang begleitet worden sein können; darum ist die Ansicht eines höfischen Ursprungs wahrscheinlicher.

Wann und wo ist die Instrumental-Polonaise entstanden? Nach Grove (Dictionary of Music and Musicians, vol. III, London 1883, p. 10) soll sie zuerst zu einer Defilir-Cour des polnischen Adels bei der Thronbesteigung Heinrichs III. von Anjou zu Krakau 1574 aufgeführt worden sein.¹ Ich bezweifle, dass dieser

¹ Im Jahre 1573 wurde bekanntlich Heinrich von Anjou zum König Polens erwählt und er hielt 1574 in Krakau eine große Cour, bei welcher die Edelfrauen unter begleitender Musik defilirten, was seitdem (wie man sagt) bei jeder Thronbesteigung durch fremde Fürsten in Polen Sitte wurde, woraus dann der Brauch entstand, dass die Polonaise den Eröffnungstanz bei Hoffesten bildete.

Defilirtanz von 1574 schon unsere Polonaise im $\frac{3}{4}$ Takt gewesen sei, bis die Notation davon beigebracht ist. Wohl kannte man schon zu Ende des 16. und am Anfang des 17. Jahrhunderts den »Polenschen Tanz«, davon ich in MB. 136. 174. 175. 196 einige Proben gebe; aber alle Notenbelege aus jener Zeit zeigen uns bloß den $\frac{2}{4}$ oder $\frac{4}{4}$ Takt, also nicht unsere Polonaise. In dem großen Lautenbuche von Besardus »Thesaurus harmonicus« (Köln 1603, VII. Buch) stehen einige Polonaisen mit der Bezeichnung »Choreae Polonicae« meistens von einem naturalisirten Italiener Diomedes am Hofe des Polenkönigs Sigismund III. (1587 bis 1632 regierend). Sie haben aber in ihrem Rhythmus nur entfernte Ähnlichkeit mit der spätern Polonaise.

Die heutige Form der Polonaise mag sich Ende des 17. Jahrhunderts ausgebildet haben, tritt jedoch erst am Anfang des 18. Jahrhunderts zu Tage. Woher aber ist sie gekommen? Ihr französischer Name weist uns entweder auf Frankreich oder auf französische Tanzmeister an Deutschlands Fürstenhöfen hin. In Frankreich jedoch kannte man im 16. und 17. Jahrhunderts die Polonaise als Gesellschaftstanz nicht. Zur Begründung dieser Behauptung führe ich an, dass der gründliche Tanzlehrer Tabourot in seiner Orchésographie von 1588, darin er alle damals in Frankreich üblichen Tänze beschreibt, die Polonaise nicht erwähnt. Ebenso wenig findet sich eine Polonaise in dem fast 300 französische Tänze bringenden Buche »Terpsichore« von M. Praetorius 1612. Auch der fleißige Mersenne, der 1636 in seiner »Harmonie universelle« alle damals üblichen Tänze in Noten bringt, weiß von der Polonaise noch nichts. Sogar der englische »Dance-Master«, ein von 1650—1731 oftmals in London gedrucktes Buch, enthält unter den vielen Tanzmelodien keine Polonaise. Dass in der Regierungszeit Ludwigs XIV. (1643 bis 1715) die Polonaise in Frankreich getanzet worden sei, darüber könnte nur die Sammlung Philidor Auskunft geben, doch verlautet davon nichts.

Erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts begegnen wir der Polonaise im $\frac{3}{4}$ Takt mit ihrem jetzigen Rhythmus  und zwar in Deutschland und, wenn ich mich nicht täusche, zuerst in Sachsen. Wenigstens hat Seb. Bach ihren Rhythmus schon gekannt und um 1725 Polonaisen komponirt, davon sechs in dem Klavierbuch für seine zweite Frau (Manuskript der Königlichen Bibliothek zu Berlin) von ihm eingeschrieben sind. Eine daraus habe ich zur Probe (MB. 162) mitgetheilt. — Noch schärfer tritt das rhythmische Gepräge heraus in einer um 1736 zu Leipzig gedruckten Polonaise mit Gesang, die ich folgendem Buche entnehme: »Sperontes,¹ Singende Muse an der Pleiße in zwei mal 50 Oden. Der neuesten und besten musikalischen Stücke mit den dazu gehörigen Melodien zu beliebter Clavier-Übung und Gemüthsergötzung. Leipzig, auf Kosten der lustigen Gesellschaft.« Neben dieser in MB. 163 zu findenden, echten Polonaise giebt Sperontes noch einen Air en Polonaise (MB. 164), welche Melodie ganz den Mazurka-Rhythmus hat.

Dass damals die Polonaise kaum aufgekommen und auch in Deutschland bisher unbekannt war, muss man daraus folgern, dass 1732 der in Weimar lebende sehr erfahrene Kapellmeister Walther in seinem musikalischen Lexikon sie noch nicht erwähnt. Mattheson in seinem »Vollkommenen Kapellmeistere« (1739, S. 162 und 230) bringt die erste Beschreibung, wie er selbst sagt, von der Polo-

¹ Der pseudonyme Verfasser war ein der Komposition und Dichtkunst kundiger, verkommener Leipziger Student Joh. Siegmund Scholze, geb. 1705 zu Loberdau bei Liegnitz. Vergl. Spitta's Forschungen in Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1885. I, S. 54.

naise. Er hält sie für polnischer Abkunft, macht auf ihren spondeischen Charakter aufmerksam und bemerkt, dass sie stets mit Volltakt anfangt, bringt aber dann unbegreifliche Verwirrung hinzu, indem er zwei Beispiele dieses Tanzes giebt, eins im geraden (?) und eins im ungeraden Zeitmaße. Beide hat er aus dem Chorale »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« hergerichtet. Nachstehend folgen die beiden *Curiosa*, davon das unter a. doch wenigstens den Mazurken-Rhythmus erkennen lässt; das unter b. (Polonaise im geraden Takt) doch nur im Gehirn Mattheson's, aber nie in praxi gelebt hat; fabricirte er doch auch *Ecolessais* und *Anglaisen* drolliger Weise im $\frac{3}{4}$ Takt aus Chorälen, welche Taktart für die genannten Tänze nie existirt hat.

a) Polonaise im ungeraden Zeitmaße.



b) Im geraden Zeitmaß.



Bald nach ihrem Bekanntwerden im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts scheint die Polonaise in Deutschland ganz populär geworden zu sein. Bezüglich des Landes ihrer Entstehung kann kaum noch ein Zweifel darüber sein, dass es Deutschland war. Da sie in Frankreich nicht gekannt war, wie wir eben erörtert haben, so liegt die Annahme sehr nahe, dass die Polonaise ein Tanz à la cour am glänzenden Hofe des sächsischen Kurfürsten August des Starken war und entstanden sein mag, als derselbe 1697 König von Polen wurde; und hier ward sie zum Ceremonientanz (gleich ihrer alten Vorgängerin am französischen Hofe, der Pavane) bei allen Hoffestlichkeiten erhoben.¹ Vom Hofe dieses Polenkönigs aus, der abwechselnd in Dresden und Warschau (1697—1733) residirte, hat sich dieser Tanz weiter verbreitet.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts scheint sie wenig Anklang gefunden zu haben, die Vorliebe für Menuetts ließ sie nicht aufkommen. Erst mit Anfang unseres Jahrhunderts, besonders nach der letzten Theilung Polens 1795 wurde sie populäres Musikstück und Gesellschaftstanz auch in den bürgerlichen Kreisen Deutschlands.

Durch seinen charakteristischen Rhythmus wird dieser Tanz zu einer der interessanteren Instrumentalformen für Darstellung eines reichen, besonders chevaleresken Inhalts; zu diesem idealen Zweck wurde die Polonaise fast von allen Tonmeistern gepflegt.

Seit dem ersten Bekanntwerden der Instrumentalpolonaise und gleichzeitig mit dem obgenannten Leipziger Komponisten Sperontes war es Seb. Bach, der um 1725—45 Polonaisen komponirte. Sechs Polonaisen stehen im Klavierbuch für seine zweite Frau, um 1725 geschrieben, davon ich eine in MB. 162 mittheile; ob sie alle vom Meister selbst komponirt sind, wird bezweifelt. Aber zweifellos ist von ihm die stolze Polonaise in der Orchester-Partita H-moll; ferner von ihm ein Beispiel in den französischen Suiten Nr. 6, sowie endlich eine Polacca in dem Brandenburger Concert. Händel hat eine Polonaise aus Emoll im Concerto grosso Nr. 3 geliefert.

¹ Vielleicht finden sich in der Bibliotheca musica Regia zu Dresden noch Stimmbücher mit Tänzen, darunter Polonaisen mit Angabe der Komponisten aus der Regierungszeit des genannten Kurfürsten. Herr Prof. M. Fürstenau, dem die Aufsicht über diese Bibliothek vertraut ist, wird darüber die beste Antwort geben können.

Mozart bringt ein Rondeau en Polonaise in seiner Ddur-Sonate. Beethoven hat eine Polonaise op. 89 der Kaiserin von Russland 1815 gewidmet und 1797 eine Polacca in seiner Serenade für drei Streichinstrumente op. 8 geschrieben. Ganz wunderbar schön sind die von Franz Schubert komponirten Polonaisen für vier Hände op. 61 und 75. C. M. von Weber's um gleiche Zeit und etwas früher entstandene Polonaisen op. 21 wurden bald beliebt; seine Polonaise brillante op. 72 ist noch jetzt als Konzertstück gebraucht. Auch L. Spohr hat in seinem Faust (1818) eine prachtvolle Polonaise geschaffen, die lange Zeit auf Bällen gespielt ward, was auch von der lieblichen Polonaise gilt, die Konradin Kreutzer 1834 im »Nachtlager von Granada« geliefert hat. Sogar R. Wagner hat als sein op. 2 um 1830 eine vierhändige Polonaise erscheinen lassen.

Von polnischen Komponisten waren zu Anfang dieses Jahrhunderts auch in Deutschland beliebt und berühmte Polonaisen die auf den polnischen Helden Kosciusko gesungene und gespielte (vgl. MB. 248)



sowie die von Ogiński komponirte sogenannte »Todten-Polonaise«



weil deren Komponist nach Vollendung dieses Stückes sich erschossen haben soll, — aber natürlichen Todes 1803 in Florenz starb. Zahlreiche Polonaisen hat der Warschauer Kapellmeister K. Kurpinski zwischen 1810—40 komponirt, die nur in Polen und Russland Beliebtheit erlangten. Unübertroffen in ihrer Art sind endlich die um 1830—50 von Fr. Chopin geschaffenen brillanten Konzert-Polonaisen. »Der ganze Zauber hocharistokratischer Gesinnung, Adel der Seele und jener romantische Zug höchster Verehrung der Frauen, der den Polen auszeichnet, kommt in ihr (der Polonaise) zum beredten Ausdruck; mancher Roman der Herzen mag sich namentlich in Chopins Polonaisen entwickeln.« (Mendel-Reißmann, Musik-Lexikon 10, 136.)

Für den Tanzboden sind unendlich viele Polonaisen komponirt worden: sie waren besonders zu Anfange unseres Jahrhunderts nach der letzten Theilung Polens (1795) und wieder um 1830 (zur Zeit der Polen-Revolution) sehr beliebt. Die Verfasser dieser Tanzstücke sind meist unbekannt gebliebene Stadtmusikdirektoren und Tanzkomponisten in Deutschland und Polen. Man spielte außer der Kosciusko- und Ogiński-Polonaise auch die von Spohr und Weber auf deutschen Bällen. Seit 1850—70 hört man viel die Polonaise »Fünfmahlhunderttausend Teufel«, komponirt von Graben-Hoffmann zu einem Liede dieses Anfangs. — Auf allen Hofbällen und Gesellschafts-Tanzfesten in Deutschland dient noch bis heute die Polonaise zur Eröffnung. Im Ganzen ist aber jetzt die Liebe für Polonaisen nicht mehr so groß, wie früher, ein Blick auf die musikalische Tageslitteratur wird das bestätigen. Woher kommt dies? Es mögen unsere Dilettanten unbezweifelt jetzt mehr klassische Sonaten spielen und mag die Vorliebe für ungarische Tänze von und nicht von Brahms den Polonaisen-Bedarf nicht mehr aufkommen lassen.

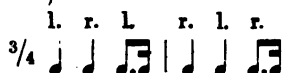
Der Ländler

ist ein echt deutscher Tanz im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takte und von mäßig geschwinder Bewegung, der in Süddeutschland zu Hause ist, namentlich an den Ufern der Donau,

in Österreich, Steiermark, Tyrol, Oberbayern vom Volke ohne Tanzmeister musterhaft getanzt wird. Dort hat er sich beim Landvolke seit ältester Zeit bis heute erhalten, auf die eigene Bildung des Volkes sich beschränkt und vor slawischen und französischen Einflüssen sich zu wahren gewusst.

Auch die Styrienne und die neuerdings in Tanzsälen Deutschlands so beliebt gewordene Tyrolienne gehören zu den Ländlern; sind es doch nur französische Namen für den steirischen und Tyroler Ländler. (MB. 254.)

Ältere Namen für diesen Rundtanz sind Ländler und Oberländler, welche Bezeichnungen recht deutlich auf seine Heimath, das Land ob der Enns (Oberösterreich) hindeuten. Seine Tanzschritte (Pas) sind folgende (dabei bezeichnet l. den linken, r. den rechter Fuß):

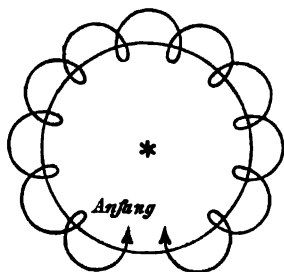


Der Charakter des Tanzes ist unschuldige Freude. Deshalb werden seine Melodien in den natürlichsten gefälligen Tonfolgen und leichten Rhythmen sich dahin bewegen, gleichsam ein Wiegen auf leichten Wellen. Eigenartig ist seinen Melodien das angehängte Jodeln, durch fortgehende Sextenbrechung herzustellen, was nur eine süddeutsche Kehle fertig bringt. Überhaupt wetteifert die Musik in hoher Empfindung mit den reizenden Tanzbewegungen, die ein Fliehen, Annähern und Verbinden des tanzenden Paares darstellen. Dabei ist nichts Rasendes wie in den unsinnig schnellen Walzern der Neuzeit, sondern rechtes Maß. Der Vortrag der Musik erfordert größte Leichtigkeit und Zartheit, was eben das Wort *ländlerische* bei andern Tonstücken anzeigen soll. (MB. 206—213. 232—235. 243.)

Der Ländler ist der Vater des Walzers, letzterer aber im Laufe der Zeit durch schnelleres Tempo und leidenschaftlichen Charakter zu dessen Antipoden ausgeartet.

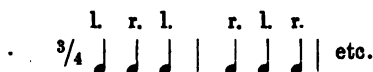
Der Walzer

ist der echt deutsche Nationaltanz, der unter anderem Namen ursprünglich Süddeutschland, besonders Österreich und Schwaben angehörte, seit hundert Jahren aber mit seiner heutigen Benennung im ganzen übrigen Deutschland National-eigenthum geworden und sogar in alle civilisirten Länder der Erde übergesiedelt ist. Er ist ein Paarentanz, und zwar nach seiner Form ein Rundtanz, dessen alter Name »Dreher« (MB. 159. 214 ff.) sehr bezeichnend war. Er stellt die zur Fröhlichkeit sich einigenden, traulich umfassenden Paare in leicht drehender (walzender) Bewegung dar, die eine doppelte ist: denn einmal dreht sich jedes Paar um seinen eigenen Mittelpunkt und zweitens bewegt es sich in einer größern Kreislinie fort, bis es wieder an seinen Ort gelangt. Folgende Figur wird diese Doppelbewegung darstellen:



Jede kleine Kreiswendung verlangt 3 Pas: a) Vorsetzen des linken Fußes, b) Nachziehen des rechten, c) Umschwung. Diesem Dreischritt muss die Musik entsprechen, muss also stets im Tripeltakte ($\frac{3}{4}$ Takte) komponirt sein.

Dann gehören wieder zwei Takte zusammen, auf welche der Kreis in 6 Pas vollendet wird:



Über die Entstehung und das Alter des Walzers sind die Meinungen zweifach: a) Nach der verbreiteten und auch meiner Ansicht ist der seit Ende des 18. Jahrhunderts Walzer genannte Tanz im $\frac{3}{4}$ Takte aus dem alten Dreher oder Ländler (im $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Takte) entstanden. Dieser langsame Tanz unserer Urgroßeltern war in ganz Deutschland gekannt und mit Ruhe und Gravität bis zu Anfang dieses Jahrhunderts in Stadt und Land getanzt. Sein erstes Vorkommen ist aber nicht zu bestimmen. Man kann schließlich wohl bis zur Minnesingerzeit (12. und 13. Jahrhundert) zurückgehen und schon im Springtanz, dem zweiten Theil eines jeden deutschen Tanzes, der stets im Tripeltakt die vorangegangene geradtaktige Tanzmelodie wiederholte, den Anfang des Walzers erkennen.

b) Die zweite, abweichende Ansicht ist die von Czerwinski (Geschichte der Tanzkunst S. 208) aufgestellte, nach welcher der Walzer aus dem »Langaus« entstanden sein soll: »Die Entstehung des Walzers reicht bis in jene Zeit hinauf, in der von Tänzern der Versuch gemacht wurde, den Langaus zu tanzen. Langaus nannte man diesen Tanz deswegen, weil die Tänzer einen sehr langen Raum mit den wenigsten Umdrehungen zu durchtanzen hatten. Gegen diesen Tanz, bei dem man sich allerdings verdrehen musste, waren wahrscheinlich (?) die fortwährenden Verbote der Obrigkeit gerichtet, die wir S. 114 ff. kennen gelernt haben. Der Langaus blieb im 18. Jahrhundert, als das auf ihm lastende Interdikt stillschweigend aufgehoben war, auf dem Lande der herrschende, bis er endlich durch den Walzer verdrängt wurde, oder vielmehr seinen Namen in diesen umänderte, denn der Tanz blieb derselbe. — Seit dem Jahre 1787, als die italienische Oper von Vincenz Martin, betitelt »Una cosa rara« (deutsch »Lilla oder Schönheit und Tugend«) in Wien den Preis über Mozarts Figaro davon trug, wurde auch der Walzer in Deutschland allgemein. Vier Personen dieser Oper (Lubia, Tita, Chita, Lilla), schwarz und rosa gekleidet, tanzten auf der Bühne den ersten Walzer. (Das musikalisch elende Machwerk ist unter MB. 237 zu finden.) Bei dem ungeheuern Beifall, den die Oper fand, konnte es nicht fehlen, dass man auch dem eingelegten Tanze die Aufmerksamkeit zuwendete. Er wurde in der Gesellschaft nachgeahmt und unter dem Namen Cosa rara oder Langaus¹ allgemein Mode, bis man später seinen Namen in Wiener Walzer umänderte.«

Zu den Vorläufern unseres Dreischritt-Walzers, also zu den Drehern und Schleifern, gehörten in alten Zeiten auch Tanzlieder, wie noch jetzt der volksmäßige Ländler (Ländler) und der im gleichen Taktmaß, nur etwas rascher gehende schwäbische Volkstanz (kurzweg »Schwäbische«) zuweilen mit Gesang begleitet wird. Die Texte ließ man mit der Zeit weg, spielte bloß die Tanzmelodie, oder die Spielleute erfanden gleich Tanzweisen ohne Gesang und das waren im 17. und 18. Jahrhundert die altväterischen Dreher und simpeln Schleifer. Wiederum legte man beliebten Instrumental-Tanzstückchen lustige Texte unter, wie dies noch jetzt geschieht. Ein solches altes Scherz- und Spottliedchen hat sich mit seiner alten Dreher-Melodie bis auf unsere Tage erhalten; es ist das bekannte Liedchen »O du lieber Augustin!«, auf einen Wiener Bänkelsänger und Sackpfeifer dieses Namens gedichtet, der um 1670 lebte (MB. 214). Wenige Jahre später mag dieses Walzerliedchen entstanden sein, in welchem wir noch die alte einfachste Form der Dreher oder Walzer vor uns haben.

Vergleicht man die Walzermusik aus dem Anfange unseres Jahrhunderts mit der gegenwärtigen, so wird man den großen Fortschritt der Kunst nicht in

¹ Bemerkte sei, dass der Ausdruck Langaus in Wien zu Anfang dieses Jahrhunderts gar nicht gekannt war, wie alte Herren und gewesene flotte Tänzer mir versicherten. Der Wiener kannte und tanzte damals bloß Ländler und Zweitritt.

Abrede stellen können. Dort in den Walzern vor 80 Jahren findet man nur das Rohmaterial in äußeren Umrissen, oft aber von feinem Geschmack und sittiger Einfachheit; jetzt alles zugespitzt, rhythmisch-harmonische Schärfung des Walzer-Motivs, reizende, sonst ungekannte effektvolle Instrumentierung.

Nicht unbeachtet bleibe, dass der frühere Walzer eine viel mäßigere Bewegung hatte, bevor der Wiener Schnellwalzer aufkam. Jetzt kann er den bacchantischen Tänzern nicht rasch genug aufgespielt werden. Wohin soll diese Tolljagd führen? Muss denn die Dampfkraft auch den Tanzwirbel treiben? Vergisst man denn ganz und gar die deutsche Ruhe und Mäßigung im deutschen Nationaltanz? »Der Walzer war ehemals ein anmuthig dahin gleitender Tanz, ein belebtes flüssiges Menuett (?), ein volksmäßiger Ländler, seit Weber's Aufforderung zum Tanze (1819) ist aber ein rasches feuriges Allegro in diesen Tanz gefahren. Die Zeit lief schneller, warum sollten die Leute nicht auch schneller tanzen? Die feurig glänzende Tanzweise kam bald zur Alleinherrschaft; der Straußische Walzer war ein Sprössling des Weber'schen. . . . Seit Webers Aufforderung zu dieser stürmischen Tanzweise ist es unendlich schwer, die ältere, sinnig-gemüthliche Tanzmusik überhaupt noch tanzbar zu finden.«¹

Alle Launen und Bewegungen der steigenden Leidenschaftlichkeit hat auch der deutsche Walzer durchgemacht, ein noch höheres Unmaß von Heftigkeit ist kaum denkbar. Alle Grazie und Würde ist damit zu Ende und der Tanz nicht mehr ein Vergnügen, sondern eine Arbeit. Man hat behauptet, dass nur die Losagung der Walzer-Komponisten von den Schranken des frühern Walzer-rhythmus dazu geführt habe, diesem Tanze das Behagliche und das Vergnügen ruhigen Gleichmaßes zu rauben. Ich gebe den Komponisten nicht die Schuld, sondern glaube, dass die Hast und Raschlebigkeit, die all unsern Zeitgenossen in den Gliedern steckt, auch die Komponisten ergriffen und nachgezogen hat; sie sind nicht die Schiebenden, sondern die Geschobenen. Haben denn die Komponisten die Schuld, dass keine graziöse Menuett, keine schelmische Ecossaise mehr getanzt wird? Sie würden deren gewiss komponiren, wenn das Publikum sie tanzen wollte.

Dass der deutsche Walzer aus dem ersten Theil der Courante sich entwickelt habe, ist eine ebenso unhaltbare Annahme der Franzosen, als die fabulöse Ansicht, dass der Walzertanz schon im 14. Jahrhundert vorhanden gewesen sein müsse, weil in der absonderlichen Schrift eines damaligen Franziskanermönches »Le voyage du frère Audric« ein Kapitel überschrieben ist: »La grande merveille de la Valse d'enfer et périlleuse« (das große Wunder von der gefährlichen Walze in der Unterwelt). Diese Walze (Cylinder, Rolle) kennt jeder Ackerbauer und diese ist gemeint, aber nicht kommt in Deutschland, noch weniger in Frankreich, der Name Walzer für unsern Dreher vor Ende des 18. Jahrhunderts vor. Das Wort Walzen (d. h. sich um seine eigne Axe drehen) findet sich schon im Althochdeutschen als walzan, sowie im Mittelhochdeutschen als walzen; nur auf Tanz ist dieser Ausdruck vor Ende des 18. Jahrhunderts nie angewendet worden, nie begegnen wir vor dieser Zeit in der Litteratur einem Walzertanz.

Recht bezeichnend für unser nationales Eigenthum ist der im 18. Jahrhundert in Österreich und noch jetzt in Bayern zuweilen gebrauchte Ausdruck »der Deutsche« für den im $\frac{3}{8}$ Takt geschriebenen Dreher und spätern Walzer. Mit diesem Titel schrieben noch Mozart und Beethoven deutsche Tänze. Auch mit der Bezeichnung Allemande für den Schleifer oder Dreher im 18. Jahrhundert haben unsere westlichen Nachbarn das Heimathsrecht des Walzers anerkannt.

¹ H. W. Riehl, musikalische Charakterköpfe II, 296.

Über das Sinnliche, das im Walzer wie überhaupt in allen Rundtänzen der Paare liegt, urtheilt der deutsche Schriftsteller Weber in seinem »Demokrit« nicht mit Unrecht: »Wenn das Paar sich eng umschlingt, Knie an Knie, Brust an Brust, Aug in Auge, die Hand des Mädchens auf der Schulter des Jünglings, und die seinige noch traulicher auf schwellenden runden Hüften, wenn der reine Athem der Schönen anweht, wenn man an den heißen Wangen die Wärme fühlt und ein Herz dem andern entgegenklopft, muss da nicht Phantasie und Sinnlichkeit rege werden?«

Die in ihre Quadrillen verliebten Franzosen fanden lange Zeit am deutschen Walzer kein sonderliches Gefallen, namentlich nicht an dem rasenden Schnellwalzer und dem Umarmen dabei. Die Hofmeisterin der Königin von Frankreich, Gräfin Genlis, beschreibt um 1835 den Walzer wie folgt: »Ein junges Mädchen, leicht gekleidet, sich in die Arme eines jungen Mannes werfend, welcher sie an seine Brust drückt und sie mit solcher Heftigkeit fortreißt, dass sie bald ein heftiges Schlagen ihres Herzens fühlt und dass ihr bestürzt der Kopf wirbelt; das ist das, was man Walzer nennt.«¹

Nicht minder scharf hat Lord Byron in seiner satirischen Dichtung »Apostrophische Hymne an den Walzer« über denselben geurtheilt.

Ein freieres Urtheil fällt der ästhetisch gebildete Schriftsteller und gewesene Tanzlehrer des königl. sächs. Kadettencorps B. Klemm in seinem »Katechismus der Tanzkunst« über den Walzer: »Er ist der echt deutsche, mit dem Volksleben innigst verwachsene Nationaltanz, keinem andern nachstehend; denn in keinem herrlicher schwebt die vollendetste Figur der Welt, die Kreisfigur, von jedem einzelnen Paare und von der Schwingung Aller harmonisch dargestellt. Unbefangene Fröhlichkeit und naiv-gemüthliche Hingebung ist sein Charakter.«

Wie dem auch sei, der Walzer hat sich in der ganzen Welt Bürgerrecht zu verschaffen gewusst, so dass er gegenwärtig in Deutschland nicht nur ein überaus beliebter Wirthshautanz, sondern auch in allen Erdtheilen ein geschätzter Salon- tanz geworden ist; er wird beides ohne Zweifel noch geraume Zeit bleiben.

Der Verunglimpfung des deutschen Nationaltanzes möchte ich eines patriotischen Dichters Wort entgegenhalten:

»Wie die Walzer (Walzenden) vorüberfliegen,
Wie sie sich drehen und wiegen
Im leicht durchwirbelten Kranz!
Weg mit den fremden Touren,
Der Verbildung unleugbaren Spuren!
Auch der Deutsche hat seinen Tanz.
Da wird auch der Muth so lebendig und frei,
Und die Grazie bleibt der Natur getreu.«

Als ein Zeichen der Geschmacksverwilderung betrachte ich den im Jahre 1885 zuerst auf Berliner Volkstheatern, dann auf rheinischen Carnevals und in Salons vieler Städte zur Aufführung gebrachten

Schaukel-Walzer.

Es wird nach einem Liede im $\frac{3}{4}$ Takt von Ludolf Waldmann, wie auch zu andern Walzermelodien, nicht mehr der ehrlich-deutsche Walzer getanz, sondern von

¹ »Une jeune personne, légèrement drapée, se jetant dans le bras d'un jeune homme qui la presse contre son sein, et qui l'entraîne avec une telle impétuosité, que bientôt elle éprouve un violent battement de coeur, et qu'éperdue la tête lui tourne! Voilà ce que c'est qu'une Walse!«

fideler Gesellschaft, wenn ihr ganz kannibalisch wohl ist, werden Pantomimen nach dem Takte und Ausdruck der Musik ausgeführt, wobei besonders ein taktisches Hin- und Herwiegen (Schaukeln), Drängen und Fortschieben der sich am Arm eingehenkten Tänzerreihe der Hauptwitz ist. Weil eine derartige Darstellung bei guter Laune einmal etwas anderes ist als das altgewohnte Rundtanz, so liegt darin für Manche ein Zauber. Der Versuch ist an vielen Orten beifällig aufgenommen, aber auch als Schrecklichstes der Schrecken der modernsten Gesellschaftsunterhaltung hart getadelt worden. Letzteres mit Recht, weil diese Schaukelei nicht immer in den Schranken der Decenz bleibt. Hoffentlich ist der Scherz harmlos und vorübergehend. Der gute deutsche Walzer, unser Nationaltanz, wird dadurch nicht verdrängt werden.

Der Schottisch,

auch schottischer Walzer und Ecosaise-Walzer genannt, ist ein Hopswalzer oder Hoper im raschen $\frac{2}{4}$ Takte, mit dem scharf ausgeprägten Rhythmus:



Dieser Rundtanz wurde unter dem Namen »Schottisch« um 1830—40 auf Stadtbällen wie in Dorfschenken viel getanzt, bis ihn die Polka verdrängte, oder richtiger gesagt, erlebt/jetzt noch in der Polka fort. Für diese auf eigene Erfahrung gestützte Behauptung citire ich den fachkundigsten Gewährsmann, Herrn Hofanzlehrer R. Voss, der S. 337 seiner Tanzgeschichte schreibt: »Der Pas des Ecosaise-Walzers ist auch der des Schottisch und der der späteren Polka.« (MB. 260.)

Der Schottisch ist aber als Hoper in Deutschland schon lange vor dem Ende des 18. Jahrhunderts vorhanden und seine Musik in dem aus jener Zeit stammenden Volksliedchen »Gestern Abend war Vetter Michel da« (MB. 251) zu erkennen. Ja, es ist vielleicht nicht zu gewagt, ihn schon als Bauern Tanz in Sebastian Bach's Jugendzeit zurückzuverlegen, da derselbe in seiner Bauern-Cantate (MB. 160) bereits den ausgeprägten Schottisch giebt, vorausgesetzt, dass diese leichte heitere Melodie im $\frac{2}{4}$ Takte nicht Bach's Erfindung, sondern ein vorhandener Volkstanz ist. Unter MB. 253 und 254 gebe ich einige Melodien vom Schottisch, wie man sie um 1830—40 in Thüringen hörte. — Auch eine besondere Art tanzte man damals in Thüringen, Hacken-Schottisch, weil dabei abwechselnd auf der Hacke (dem Absatz), dann auf der Fußspitze gehüpft wurde.

Der dazu gehörende Rhythmus der Musik war $\frac{2}{4}$ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ || ♩ ♩ ♩ ♩ ||

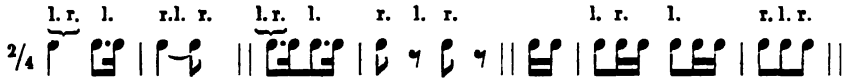
Der Galopp

oder die Galoppade ist ein sehr schneller Rundtanz im $\frac{2}{4}$ Takt, der seit 1824 zum Leidwesen der Menschheit aufkam. Er hieß sonst auch Rutscher, weil man dabei das Forttrutschen der Füße auf dem Fußboden hört; auch »Preußisch«¹

¹ »Die heidnischen Preußen sollen, um ihren gewohnten Opferdienst ungestört feiern zu können, ihre Bekehrer durch allerhand Schrecken (z. B. verummumt auf Besen reitend) von dem Orte ihrer Feier entfernt gehalten haben. Man sagt daher, dass der Rhythmus des Galopps von diesen Besenreitern der heidnischen Preußen herstamme. Es ist erklärlich, dass, sobald man auf einem Besen schnelles Reiten nachahmt, die Bewegung der Beine ein Wegjagen der Füße, unser heutiges pas chassé, wird, welches den Galopp bildet. Bemerkenswerth bleibt nur, dass diese natürliche Bewegung erst im Jahre 1824 zu einem Rundtanze sich ausgebildet hat. Vorher tanzte man ähnliche Tänze, aber nur nach einer Seite hin, also mit Chassés en courante.« [Voss, der Tanz 341.]

wurde er zuweilen genannt. Jedenfalls ist er eine deutsche Erfindung, die nach Paris sich verpflanzte und mit fremdem Namen zurückkam. Der Name Galopp bezeichnet den raschen gleichmäßigen Satz des Pferdes. Schon das wäre hinreichend, den rasenden Pferdettanz als gesundheitspolizeiwidrig zu verachten.

Die Tanzschritte (Pas) im Galopp sind gleich denen im Walzer und Schottisch (jetzt Polka):



Der Bass hat die zwei Haupttheile eines jeden Taktes zu markiren und durch Vor- und Nachschlagen vier Achtel hörbar zu machen, z. B.:





Der älteste Galopp soll der sein, der um 1825 in der Posse »Die Wiener in Berlin« vorkommt (MB. 261). Seitdem haben Tanzkomponisten im Süden und Norden diese Tanzgattung mit hunderttausenden von Musikstücken versorgt, darunter manche recht frische Melodie mit nichtssagendem Namen (Frühlings-Galopp, Ehestandsfreuden-Galopp, darin zuweilen durch ein Bläserwerk das Quäken eines kleinen Kindes nachgeahmt wird; Champagner-Galopp, darin das Pfropfenknallen gehört wird etc.) — Klavierskünstler wie Liszt u. A. haben auch Bravour-Galopps komponirt.

Zum Troste sei bemerkt, dass der Galopp nicht mehr so oft als früher getanzet wird, sondern in jüngster Zeit seit 1870 eine Reaktion gegen ihn eingetreten ist.

Die Polka

wird irrthümlich für einen böhmischen Tanz gehalten, der um 1835 von einer Bauernmagd erfunden worden sei, ist aber in Wahrheit nur ein anderer Name für den vorher schon gekannten Schottisch. Ihren Namen führt sie nach einem böhmischen Worte »pulka«, was so viel als »halb« bedeutet: weil der Halbschritt ihr Eigenthümliches ist, wodurch sie vom deutschen Galopp und Schottisch sich unterscheidet. Ihre Pas sind:



Die Musik besteht in der Regel aus vier Theilen von je acht Takten. Die Taktart ist $\frac{2}{4}$ Takt und das Tempo lange nicht so schnell wie beim Galopp. Ihr Rhythmus in der ersten Zeit 1840—1850 liebte folgende Gestalten: $\frac{2}{4}$  || oder  ||

Über ihre angebliche Erfindung und Verbreitung erzählt Alfred Waldau in seinem Büchlein »Böhmische Nationaltänze« (S. 16—18) Folgendes: »Zu Anfang der dreißiger Jahre tanzte ein junges Bauernmädchen, das in Elbeteinitz (in der Umgegend von Gitschin) bei einem Bürger in Diensten stand, eines Sonntags Nachmittags zur eigenen Erheiterung einen Tanz, den es sich selbst erdacht, und sang dazu eine passende Melodie. Der dortige Lehrer, Josef Neruda, der zufällig anwesend war, schrieb die Melodie nieder und der neue Tanz wurde kurze Zeit darauf zum erstenmale in Elbeteinitz getanzet, bald darnach (Ende 1834) in Gitschin mit Beifall aufgenommen und verbreitete sich von da aus über ganz Böhmen. Um das Jahr 1835 fand er durch Studenten in Prag Eingang und erhielt dort wegen des in ihm waltenden Halbschrittes nach einem czechischen Worte pulka (Hälfte) den Namen Polka. Vier Jahre später (1839) wurde die Polka durch das

Musikchor der Prager Scharfschützen unter der Leitung des Kapellmeisters Pergler nach Wien gebracht, woselbst Musik und Tanz sich außerordentlichen Beifall errangen. Im Jahre 1840 tanzte zuerst Raab, der ständische Tanzlehrer aus Prag, diese böhmische Polka auf dem Théâtre Odéon in Paris mit ausgezeichnetem Erfolge, worauf dieselbe mit staunenswerther Schnelligkeit Eingang in die eleganten Salons und Ballsäle von Paris fand. (In Norddeutschland verbreitete sie sich 1841 bis 1842. Die Leipziger Illustrierte Zeitung, I. Jahrgang 1843, bringt eine Abbildung der Polka, wie sie in Böhmen und Deutschland getanzt wurde.)

Wie alle Dinge der Mode verbreitete sich von Paris aus dieser lebhaft und anregende Tanz, wenn auch mehrfach modificirt, beinahe über alle Länder Europas, pilgerte sogar über den atlantischen Ocean und fand in New-York ein freundliches Willkommen. Alle Kreise der Gesellschaft beeiferten sich, ihm mit freudiger Vorliebe zu huldigen, und man tanzt ihn gern noch bis zu dieser Stunde. Es giebt keinen Eleganzball, wo nicht Polka auf der Tanzordnung stände. In ihrer gegenwärtigen Gestalt gleicht die Polka dem bekannten Ecossaissen-Walzer (Schottisch), nur dass die Pas schärfer markirt werden und der Tänzer den Fuß in die Höhe zieht und hörbar, beinahe stampfend niedersetzt.

Die erste Polka, welche im Musikalienhandel erschien, war die von Franz Hilmar (Lehrer in Kopidno) komponirte. Sie wurde noch 1859 in dem Mailänder Scala-Theater vom Orchester ausgezeichnet gespielt, als die Prima ballerina auf der Bühne den einfach schönen böhmischen Tanz aufführte. In der Folge lieferten gute, echt nationale Polka's auch J. Labitzky, J. Prohaska, F. W. Swoboda, Lichmann, A. E. Titl u. A. Tausend Machwerke von guten und schlechten Komponisten sind seit 1840 in die Welt geschickt und längst wieder vergessen, weil die Mode gern wechselt. Das Mädchen, das den weltberühmten Tanz erfunden hat, lebte später (1859) verheirathet in einem böhmischen Dorfe Konětopy bei Brandeis. Ihr Name ist unbekannt geblieben. — Diese Erfindungs-Geschichte der Polka in Böhmen hat der hochehrfahrene Hoftanzlehrer Rudolf Voss (Tanz S. 294) als ein Märchen hingestellt und die Entstehung viel früher gesetzt. Er findet die Pas der Polka schon in dem viel ältern Ecossaissen-Walzer und dem Schottisch.

Über eine sonderbare Wandelung in der Ausführung der Polka sonst (1840—50) und jetzt (1870—1886) kann ich meine Wahrnehmung nicht unterdrücken. Wie man sonst, kurz nach ihrem Entstehen (1842—45) die Polka tanzte, so tanzt man jetzt Rheinländer-Polka (s. d.); wie man jetzt Polka tanzt, so tanzte man einst Schottisch. Somit stimme ich im Wesentlichen Voss bei und halte die Polka nicht für eine neue Erfindung, sondern nur für einen mit der Mode wechselnden andern Namen eines schon früher vorhandenen Tanzes.

Rheinländer-Polka,

auch Rheinländer, Bayrische Polka und Jägerschottisch genannt, ist dem Namen nach erst in den 50er Jahren in den höhern Tanzsalons bekannt. Es ist (nach Voss) wesentlich derselbe Tanz, der früher Hüpfel-Polka und Anfang dieses Jahrhunderts Hops-Anglaise (MB. 280), auch Françoise und Springer hieß. Die Musik geht aus langsamem $\frac{2}{4}$ Takt, hat vier Theile von je acht Takten mit Wiederholung (MB. 258. 259). Die ganze Tanztour wird auf je vier Takten vollendet, drei Schritte links, drei Schritte rechts, dann Umschwung im Zweitritt:

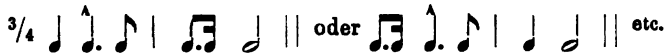
Langsam. l. r. l. r. l. r. l. l. r. r. l. l. r.

$\frac{2}{4}$  |  |  | etc.

3 Schritte links | 3 Schritte rechts | Umschwung.

Die Mazurka

(auch Masur, Mazurek) ist ein munterer Nationaltanz der Polen (in Masovien), der sich aber seit 1840 über den ganzen tanzenden Erdkreis verbreitete und auch in Deutschland zu den beliebten und gefälligen Grottesk-Tänzen gehört. Die Musik (s. MB. 267) bewegt sich im $\frac{3}{4}$ Takt, das Tempo ist gemessener als das im Walzer. Charakteristisch ist das Betonen des zweiten Taktgliedes, was durch einen angesetzten Punkt und darübergesetzten Accent angezeigt ist und dem Tanze eine gewisse Unruhe giebt, z. B.



Der Tanz wird gewöhnlich von vier oder acht Personen ausgeführt, wie in der Quadrille nicht mehr und nicht weniger. Die Musik darf nur aus zwei oder vier Theilen mit je acht Takten bestehen, nicht aber aus drei und mehr als vier Theilen. Zum ersten Theile wird ein Rond getanzt; mit dem zweiten Musiktheile tanzt der erste Tänzer eine Tour vor, welche die übrigen Tänzer nach der Reihe nachahmen.

Eine Abart der Masurka war die Varsoienne (Warschauer Tanz), ebenfalls im langsamen $\frac{3}{4}$ Takte gespielt und um 1850—70 in Deutschland sehr beliebt (s. MB. 263).

In der Gegenwart hat man sogar Polka-Mazurka, eine Mischung, deren Tanzbewegung an beide Tanzgattungen erinnert, aber nach einer Musik im mäßigen $\frac{3}{4}$ Takte getanzt wird (s. MB. 262).

Als Gesellschaftstanz kam die Masurka (s. MB. 164) schon unter August III., König von Polen und Kurfürst von Sachsen, in Aufnahme und verbreitete sich von Dresden aus, mit etwas verändertem Charakter, über fast ganz Europa. Nachdem wurde sie wieder eine Zeitlang vergessen, bis sie in Deutschland um 1840—50 wieder Mode ward, um wieder zu verschwinden. Meisterhafte Charakterstücke in der Mazurka-Form, nicht zum Tanzen, hat bekanntlich Chopin für Klavier komponirt.

Der Contretanz (Contredanse française).

Dieser Kunsttanz ist eine zusammengesetzte Quadrille und besteht aus sechs aneinander gereihten Tänzen, die in Takt und Tonart wechseln und verschiedene stehende Namen führen, die wir unten erklären werden. Der Ausdruck »contredanse« heißt soviel als Gegentanz (contre), weil sich die Tanzenden gegeneinander bewegen. Die Ableitung des Wortes vom englischen country-dance (Tanz der Landleute) ist ein Missverständnis.

Die Erfindung des Contre-Tanzes wird einem englischen Tanzmeister zugeschrieben, der denselben 1710 in Frankreich eingeführt haben soll. Doch erst, nachdem Rameau 1745 in seinem Ballet »les fêtes de Polymnie« einen Contredanse eingeflochten hatte, der dem Geschmack der Pariser entsprach und darum allgemeinsten Beifall fand, wurde derselbe in den Salons heimisch und fand später auch in den Tanzlokalen des Volks Eingang. — In Süddeutschland wurde der Contretanz schon um 1760 getanzt, nach Norddeutschland kam er, wie er jetzt noch ist, erst um 1806.

Die Melodien der Contretänze hatten alle besondere Namen; man wählt von diesen Tänzen sechs zu einer Quadrille française aus. Als die Quadrille auf diese Weise organisirt wurde, gab es Lieblings-Contretänze, welche le pantalon, l'été, la poule, la tréniis, la pastourelle hießen. Die Melodien dieser Contretänze wurden

als Grundform gewählt, und allen neu komponirten Stücken derselbe Name gegeben.

1. So gab es Verse, die zu einer sehr alten Contretanz-Melodie improvisirt wurden:

Le pantalon
De Toinon
N'a pas de fond.

Das Liedchen gefiel und ging selbst in die Salons über. Der Contretanz verlor seinen ersten Namen und Jedermann verlangte le pantalon, indem man so die Melodie des Tanzes nach dem ersten Textworte bezeichnete. Endlich gab man die Melodie und das Lied auf, aber die Tour le pantalon blieb auch zu anderer Musik bis heute.

2. Ein um 1800 berühmter Contretanz le pas d'été (Sommer) musste auf ganz eigenthümliche Weise getanzt werden. Weil Grazie und Lebendigkeit dazu gehörten, konnte er nur von Virtuosen ausgeführt werden, die ihn lange zusammen geübt hatten. Deshalb missfiel er auch bald denen, die ihn nicht mittanzen konnten, sie bildeten die Mehrheit und das pas d'été wurde von den Bällen verbannt. Der Name jedoch blieb und hat sich bis heute erhalten.

3. Im Jahr 1802 erschien ein Contretanz von Julien, dessen zweiter Theil mit einer Nachahmung des Hühnergeschreies begann. Die Tour dieses Contretanzes war neu und hübsch, und man nahm sie an. Der Name blieb, um alle Contretänze zu bezeichnen, die nach den Touren der poule (Huhn) geschrieben wurden, obgleich spätere Melodien mit dem Gluck-Gluck nichts gemein hatten.

4. Trenitz war ein ausgezeichnete Tänzer, der um 1800 die Tour des Contretanzes erfand, welche noch jetzt seinen Namen führt. Tausende von Melodien sind nach dieser Kombination von Pas gefertigt worden, alle heißen Trenis. Sobald Trenitz tanzte, drängte sich Alles in seine Nähe, ihn zu sehen und zu bewundern.

5. La pastourelle (Hirtentanz) wurde so genannt wegen der Melodie zur Begleitung nach Art der italienischen Villanellen.

6. Der Name Finale für den Schlusssatz oder letzten Contretanz der Quadrille bedarf keiner Erklärung.

Die Erklärung dieser Namen für die sechs Theile der Contredanse française verdanke ich dem vortrefflichen Buche von Czerwinski, Geschichte der Tanzkunst 149—51. — Die Tanztouren der Quadrille wurden durch nachkommende Tanzmeister vermehrt und verändert und mit allerhand Zuthaten neue Quadrillen geschaffen.

Die Musik zu den üblichen sechs Theilen bringt verschiedene Taktarten in folgender feststehender Ordnung: I. Theil $\frac{6}{8}$; II. $\frac{2}{4}$ langsam; III. $\frac{6}{8}$ (rasch); IV. $\frac{2}{4}$; V. $\frac{2}{4}$; VI. $\frac{2}{4}$ Takt. (Vgl. MB. 278. 279.)

Der Lancier oder Quadrille à la cour

heißt der aus vier Nummern zusammengesetzte Contretanz, welcher 1857 in Berlin durch die Mitglieder des Königl. Ballets eingeführt¹ und seitdem als Gesellschaftstanz in Frankreich, England und Deutschland aufgenommen wurde, bis er nach 1870 wieder verschwand. Er wurde im Theater ursprünglich im Kostüm der

¹ Der erste Druck lautet: »Quadrille à la Cour (Les Lanciers), zusammengestellt von Mitgliedern des Königl. Corps de Ballet zu Berlin.« 8 S. 64^o. Berlin, Plahn. 1857.

Lanzenreiter (Lanciers, Ulanen) mit Fahnen und leichten Waffen getanz, daher sein Name. — Seine fünf Theile hießen: I. La Dorset, $\frac{6}{8}$; II. La Victoria, $\frac{2}{4}$; III. Les Moulinets, $\frac{6}{8}$; IV. Les Visites, $\frac{6}{8}$; V. Les Lanciers (à la cour), $\frac{4}{4}$ Takt.

Der Cotillon

(d. h. Unterrock) bezeichnete sonst den ersten Grad des Veitstanzes, seit ungefähr 1820 ist er zum Kunstdanz der Franzosen und Deutschen (!) geworden. Er wird mit allerlei zeitvertreibenden Hin- und Herbewegungen der Tanzpaare, Verschlingungen, Auflösungen (wie bei der Polonaise mit Touren) eröffnet und daran werden dann Gesellschaftsspiele geschlossen; oder richtiger, er ist ein Gesellschaftsspiel mit Tanz, den die Vortänzer oder Tanzmeister oft recht geschmackvoll zu arrangiren wissen. Mit der urdeutschen Tanzart, dem Leich (als einer Verbindung von Spiel und Tanz) hat der Cotillon gewiss Ähnlichkeit; wie viel? ist nicht zu sagen. — Die Musik bestand sonst aus besondern Tanzstücken im raschen Tripeltakte, die getanz oder chassirt oder auf allerlei Weise gerannt und gesprungen wurden. In der Neuzeit benutzt man zum Cotillon eine Reihe beliebiger Walzer, Galopps und Polkas, die so lange fortgespielt werden, bis der Cotillon aufhören soll.

Wenden wir uns nun zu den unlängst verschollenen Gesellschaftstänzen unserer Eltern und Großeltern, so werden wir die Wahrnehmung machen, dass Manches ganz abhanden gekommen, Anderes noch unter anderem Namen fortlebt.

Die Anglaise,

welche in Frankreich und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. bis Anfang des 19. Jahrhunderts ein beliebter Gesellschaftstanz war, ist eine Abart des englischen Volkstanzes von mäßig lebhaftem Charakter. Die Musik (MB. 249) ging meist aus $\frac{2}{4}$, sehr selten $\frac{3}{8}$ Takt. Zur Anglaise lässt sich jeder Hopswalzer (Ecoissaise, Schottisch) gebrauchen. Die Ausführung der Anglaise ist der Ecoissaise ähnlich, es bewegen sich die Paare der Reihe nach im taktmäßigen Gange auf und ab, also in die Länge, weshalb dieser Kolonnentanz in Deutschland auch zuweilen Lang-Englisch genannt wurde. Dann führte jedes Paar, wenn es am bestimmten Punkte angelangt, eine Tanzfigur aus, wobei es sich mit einem andern Paare verbindet. Dem entsprechend besteht die Musik aus einem ersten Theile von acht Takten mit Wiederholung, zu welchem der besagte Kolonnentanz ausgeführt wird. Diesem folgt ein zweiter gleichartiger Theil, der zur Ausführung der Tanzfigur bestimmt ist. Das Trio, eine mehr sangbare Melodie ebenfalls im $\frac{2}{4}$ Takt, ist zum Rundtanz (Walzen) bestimmt. Die Melodien haben im Ganzen einen simplen, lebhaften, leichthüpfenden Charakter, ihr Schlusston fällt meist auf leichten Takttheil, was zur Naivetät der Musik passt.

Die Ecoissaise

bezeichnet einen seit Ende des 18. Jahrhunderts in Paris bekannt gewordenen Tourentanz im raschen $\frac{2}{4}$ Takte, der mit den schottischen Nationaltänzen (den Reel's und Strathspey's) nichts weiter gemein hat als den geraden Takt. Der Tanz mit seinem verwirrenden Namen Ecoissaise ist von französischen Tanzmeistern gebracht. Sein erstes Erscheinen in den Tanzcirkeln der vornehmen Welt fällt in das Jahr 1760, wie wir aus Voltaire's Briefen ersehen, wo viel von der Ecoissaise

die Rede ist, in welcher Mademoiselle Denis, Voltaire's Nichte, besonders glänzte. — In Deutschland wurden Ecossaisen, schottische Rundtänze schon um 1800 zuerst getanz.

Die Musik bestand aus zwei Wiederholungssätzen von je acht Takten im raschen $\frac{4}{4}$ oder $\frac{2}{4}$ Takt (MB. 250. 252). In dieser Gestalt ($\frac{4}{4}$ Takt) kommt als Tanzstück die Ecossaise in Frankreich und Deutschland vor, sogar in alten Sonaten an Stelle des Adagio.¹

Die Ausführung der Ecossaise (als Tourentanz) beschreibt Czerwinski (S. 151) folgendermaßen: »Man denke sich, wie in der Anglaise, alle Herren nebeneinanderstehend in einer endlosen Reihe; ihnen gegenüber, drei bis vier Schritte entfernt, die Damen. Das oberste Paar muss irgend eine Tour aufführen und sich der langen Reihe entlang hinabquälen in allerlei gefährlichen Evolutionen, z. B. Schubkarren-Tour, Triumphpforten-Tour u. s. w., bis es endlich am untern Ende der Reihe athemlos ankommt. Das zweite, dritte Paar hat ganz das Nämliche nachzumachen. Man tanzt, um zu schwitzen!«

Die ältere Anglaise ist durch die Ecossaise verdrängt worden. Im Ganzen waren beide einander ähnlich oder ganz dasselbe; der Unterschied bestand nur darin, dass die Ecossaise schneller getanzt ward. Bis etwa zum Jahr 1830 gehört die Ecossaise mit ihren vielen Abarten zu den Modetänzen.

Aus der französischen Ecossaise, einem Tourentanze, der Anfang unseres Jahrhunderts auch auf vornehmen deutschen Bällen ausgeführt wurde, hat sich um 1830 ein einfacher volkstümlicher Tanz herausgebildet, Schottisch genannt, der wieder mit der schottischen Nationaltanz-Manier nichts zu schaffen hat, aber ein Lieblingstanz von ganz Europa geworden ist, bis die Polka 1840 ihn zurückdrängte (MB. 251—254).

Der Ecossaisen-Walzer, auch Hopswalzer oder Hopser, war zu Anfang des 19. Jahrhunderts üblich und durch eine Tour in der Ecossaise entstanden, das aufführende Paar tanzte en ronde zwischen den Reihen hindurch. Die Musik hat $\frac{2}{4}$ Takt, vier Theile von je acht Takten mit Wiederholung (MB. 252. 253. 260). Die Pas des Ecossaisen-Walzern, in einem Abschnitt von einem Takte, ganze Tour zwei Takte, sind nach Voss auch die des Schottisch und der spätern Polka.

Die Hops-Anglaise wurde zu Anfang des 19. Jahrhunderts viel getanz, hieß auch Française und Springer (MB. 280).

Die Française,

nicht zu verwechseln mit Contredanse française, war ein der Anglaise und Ecossaise ähnlicher und diesen Tänzen nachgebildeter Tanz. Die Musik bestand aus $\frac{6}{8}$ Takt in zwei oder vier Theilen von je acht Takten mit Wiederholungen (MB. 280). Wie zur Anglaise im $\frac{2}{4}$ und Ecossaise im $\frac{2}{4}$ Takt, so treten auch die Tänzer in der Française zu zwei Reihen an, in der einen Reihe die Damen, in der andern gegenüber die Herren. Es werden in älteren Tanzlehrbüchern diese drei ähnlichen Tänze oft ungenau bezeichnet und miteinander verwechselt. Nur so viel

¹ Ich bezweifle die Richtigkeit der Angabe in Matthesons »vollkommenem Kapellmeister« (S. 135), dass es zu Anfang des 18. Jahrhunderts auch Ecossaisen (also schottische Rundtänze) »im $\frac{3}{2}$ Takt von gemessener Bewegung und erstem Charakter« gegeben habe. Wenn Mattheson a. a. O. Anleitung giebt, solche aus Chorälen zu komponiren, so ist das seine Sache. In Schottland hat es dergleichen als Nationaltänze nie gegeben; wenigstens ist davon nichts aufgefunden worden.

steht fest, dass die Anglaise mit ihrer reihenweisen Aufstellung (die Herren den Damen gegenüber) in die Ecosaise aufgegangen ist und dass die Française zumeist im $\frac{6}{8}$ Takt, die Paare sich gegenüber placirt, getanzt wurde. Somit waren zwei Tänze vorhanden, in welchen durch die Verschiedenheit der Aufstellung und der Taktart im Charakter und in der Bewegung viele verschiedene Touren und Gruppen zur Aufführung kamen. Die Française, obgleich der Gesellschaft längere Zeit als die Ecosaise erhalten, ist durch den Contretanz vollständig verdrängt worden; nur ihr Name ist noch in einigen Kreisen irrthümlich für Contretanz zurückgeblieben. Mit der Française geistesverwandt waren die um 1830—50 in Deutschland getanzten

Galopp-Walzer.

Es waren Walzermelodien im raschen $\frac{6}{8}$ Takte (also im zweitheiligen Zeitmaße), die nach Art des Galopps getanzt und gerutscht wurden. Darunter gehörte der um 1840—50 beliebte Zephyr-Walzer (MB. 286).

Quadrille.

Quadrille nennt man jeden Tanz von vier Personen oder vier Paaren, die in Kreuzform \ddagger aufgestellt sind, so dass zwei und zwei sich gegenüberstehen. Dieser aus verschiedenen Touren zusammengesetzte, jetzt in Deutschland seltene Tanz, Gegensatz zum Rundtanz, soll Erfindung der Franzosen sein, war aber im vorigen Jahrhundert auch in Deutschland sehr beliebt, sogar auf dem Lande von Bauern getanzt, z. B. als Vierer und Achter in Bayern, Thüringen und in der Mark. Die Musik geht in der Regel aus lustigem $\frac{2}{4}$ Takt, zuweilen mit einem Schlussheil im Walzertakte. Die Zahl der Theile ist verschieden, sie geht von 2—6 und richtet sich nach der Zahl der auszuführenden Touren. Aus den vielen hundert Quadrillen mit wunderlichen Namen und unterhaltenden Touren, die vor und nach 1800 gern und oft getanzt wurden und deren eine große Zahl nach ihrer Ausführung bei R. Voss (Tanz) beschrieben sind, will ich nur einige ausheben, die in Deutschland sehr populär waren. Dies sind Kegel-, Kuss- und Lach-Quadrille.

Die Lach-Quadrille (MB. 283) heißt so, weil im zweiten Theil die ersten vier Takte durch Achtelnoten das Lachen andeuten. Der vierte oder letzte Theil wird im schnellen Tempo gespielt.

Die Kuss-Quadrille (MB. 282) hat das Eigenartige und nicht Unartige, dass auf Anleitung der Musik ein Kuss gegeben wird. Nach den gewöhnlichen Touren tanzen zwei sich gegenüberstehende Paare (ein jedes sich die Hände kreuzweise reichend) gegen einander vor, der Tänzer dreht seine Tänzerin (die Hände über ihren Kopf hinweg) herum und es erfolgt bei einer in der Musik stehenden Fermate der Kuss. Beide Quadrillen waren 1800 in der Mark üblich.

Die Kegel-Quadrille ist eine deutsche Erfindung, wie gleich die hübsche Musik (MB. 284) uns kundgiebt, welche aus drei Theilen im $\frac{2}{4}$ Takte und einem angehängten Walzer von acht Takten besteht. Die Quadrille wird von neun Personen (der Zahl eines Kegelspiels) ausgeführt, nämlich von vier Paaren und einem Tänzer, der den Kegekönig (Centrum) vorstellt. Nach acht Touren hascht der König sich eine Tänzerin und dann tanzen Alle zwei Touren Walzer herum. Der zurückbleibende Tänzer gilt für das nächste Spiel als König. Der Tanz war um 1810—30 in Thüringen und der Mark üblich. Ähnlich war die Königs-Quadrille, die ebenfalls von vier Paaren und einem Herrn, als König dastehend, um 1800 getanzt wurde.

Tempête

war ein Kolonnentanz im raschen $\frac{2}{4}$ Takt, der um 1800—1850 in Deutschland getanzt wurde, aber nichts von Sturm (Tempête) merken ließ, sondern lieblich und munter sich ausnahm (MB. 285). Die Ausführung beschreibt Voss (Tanz 377, nach meiner Aufzeichnung in Weimar 1842 beim Tanzunterrichte) wie folgt: »Eine gleiche Anzahl Paare treten (eins hinter das andere gestellt) von zwei Seiten einander gegenüber. Die in der Mitte sich gegenüber befindlichen Paare beginnen den Tanz. Nach Beendigung verschiedener Touren (in der Regel vier, als: Rondens, Chainen, Croisés, auch Reverenzen und dergleichen) wechseln beide Paare die Plätze und wiederholen die Touren mit den ihnen nächststehenden Paaren. Am Ende der Kolonne angekommen, wenden sie um und tanzen in derselben Weise mit den ihnen entgegenkommenden Paaren.«

Die Imperial

(L'Impériale) war ein um 1853 entstandener und aus der Seine-Stadt bald nach Deutschland gekommener Kunsttanz unter zwei Personen, im gemäßigten $\frac{4}{4}$ Takte, der durch Aneinanderreihen von Pas aus dem Contretanz und der Masurka entstanden war (MB. 266). Seit 1870 wird er nicht mehr getanzt. Sonderbar, dass schon 1577 in B. Schmid's Orgelbuche eine Tanzmelodie mit dem stolzen Titel Imperial vorkommt.

Die Kalamaika

war ein fröhlicher Tanz im raschen $\frac{2}{4}$ Takt, der zu Anfang dieses Jahrhunderts beliebt war, von den Slawen in den Karpathen abstammt (aus Kolomea am Pruth), von da nach Wien, Schlesien, Böhmen sich verbreitete und in ganz Deutschland bis 1830 getanzt wurde (s. MB. 268). Man sang dazu:

Kalamaika tanz ich gern
Mit den schönen jungen Herrn;
Noch viel lieber ist es mir
Mit eim schönen Gardeoffizier.

Redowa (Rejdovak)

ein czechischer Nationaltanz im langsamen Walzer-Tempo, der um 1830—40 auch in Deutschland und Frankreich als Solotanz beliebt war. Die Musik im $\frac{3}{4}$ Takte liebt die fortgesetzte Wiederholung einer zweitaktigen Figur (MB, 270). Der Tanz besteht aus dem pas de basque und führt der Herr seine Dame sowohl vor- als rückwärts herum, ohne an eine bestimmte Anzahl von Takten für die einzelne Tour gebunden zu sein.

Osnabrück

war ein Tourentanz zu Anfang unseres Jahrhunderts, dessen Musik aus zwei nicht wiederholten Theilen von je 8 Takten im $\frac{6}{8}$ Takt besteht und dem Contretanze sehr ähnelt (MB. 287). Die Tanzpaare waren vor Beginn eines Kreistanzes einander gegenüber placirt und begannen (die Damen links, die Herren rechts) die Touren mit Ineinanderschlagen der Hände, Winken und dergl.

Der Langaus

ist gar kein eigentlicher Tanz, sondern war nur die ehemals übliche Art zu tanzen, die durch das allgemein in Schwung gekommene Rundtanzen oder Walzen so

ziemlich in Abgang gerathen ist. Das Rundtanzen kam zuerst in Städten auf und wurde dann auch auf den Dörfern allgemein. (Schmeller, bayerisches Wörterbuch II, 480.)

Der Name Langaus kommt daher, dass ein langer Raum in den wenigsten Umdrehungen durchtanzt wurde. Aus dem Langaus ist der Walzer entstanden. In Österreich und Schwaben hat man die Bezeichnung Langaus gar nicht gekannt, und da es eigentlich kein Tanz ist, so konnte ich dafür auch keine besondere Musik trotz alles Suchens auffinden. R. Voss meint: der zu Wien 1787 entstandene »Cosa rara« sei später (?) Langaus, dann erst Wiener Walzer genannt worden.

Kapitel XV.

Über Tanzlieder.

Durch das ganze Mittelalter wurde zum Tanze gesungen, Gesang war die älteste und oft die alleinige Tanzmusik. Dafür zeugen die oben angeführten Verbote gewisser Tanzlieder seit Einführung des Christenthums bis in das 16. Jahrhundert, sowie viele Stellen der Minnesinger, deren ebenfalls gedacht worden ist.

Die Tanzlieder wurden von der anwesenden Menge zugleich gesungen, oder aber der Art, dass ein Vorsänger oder eine Vorsängerin das Lied vortrug und die Versammlung bloß in den Kehrreim oder Kehrvers (altnordisch Omquæd, französisch Refrain) einstimmte. Selten wohl ist jede einzelne Zeile vom Vorsänger vorgetragen und dann vom Chor nachgesungen worden.

Dieser Brauch des Singens beim Tanz war noch bis in das 17. Jahrhundert allgemein. Jetzt kommt er nur noch vereinzelt auf dem Lande an abgelegenen Orten und häufiger bei den Schnadahtüpfeln (s. S. 239) in Süddeutschland vor.

Im Mittelalter war es bei Germanen wie bei Romanen gebräuchlich, das Ballspiel mit Tanz und Gesang zu verbinden. Von vielen Belegstellen möge hier nur die aus der oben S. 95 abgedruckten Predigt gegen den Tanz im 15. Jahrhundert angeführt sein: »als sie by dem tantz spilten des ballen vnd ander spile mit stecken«. Aus dieser Verbindung von Tanz und Ballspiel ist es gekommen, dass in romanischen Sprachen »ballare« so viel als tanzen und »ballata« (später Ballade) ein Tanzlied bezeichnet und wir heute noch den Tanz der sogenannten bessern Stände einen Ball nennen. Das ist die historische Grundlage des Wortes Ballade und damit ist ursprünglich nicht ihr Inhalt, sondern nur ihr Zweck bezeichnet.

Da sonst die Volksfeste und Tanzgelegenheiten reichlicher als jetzt sich darboten und viel getanzt wurde, so kann man daraus auf die Menge der Tanzlieder schließen, die im Volke vorhanden waren, und wir dürfen ihren Einfluss auf die Entwicklung der Volkslyrik nicht zu gering anschlagen.

Der Inhalt der Tanzlieder war sehr verschieden. Wir finden zunächst

Liebeslieder.

Sie sind die natürlichste und darum auch die häufigste Begleitung des Tanzes gewesen, welcher ja der Anlass und Quell so vieler Liebe war. »Wieder waren

diese erotischen Lieder nach Ton und Inhalt verschieden, vom schüchternen halbverhohlenen Preise der Geliebten schreiten sie bis zur offenen Erklärung der Neigung und selbst bis zur Äußerung der letzten Wünsche vor. Sie beginnen vielfach mit dem Lobe des Frühlings, denn der Lenz im Herzen und der Lenz in der Natur da draußen treffen ja so reizend zusammen.« (K. Weinhold, Frauen II, 162.) Neben den lyrischen Ausdrücken des Gefühls stellen sich epische Schilderungen einer Liebesbegebenheit (also die Romanze) und selbst durch Frage und Antwort dramatische Darstellungen verschiedener Situationen des Liebeslebens ein.

Sind es zu allermeist Jünglinge und Männer, welche von Lenz und Liebe singen, also die Verfasser von Liebes- und Tanzliedern unter dem stärkeren Geschlecht zu suchen, so haben wir auch und gerade bei den Reigenliedern Mädchenlieder zu verzeichnen, darin liebende Nonnen, sowie Kloster- und Burgfräulein ihre sehnlichen Wünsche nach einem rüstigen Gesellen aussprechen (MB. 5 u. 6).

Welche von den vielen uns erhaltenen Liebesliedern sind wirklich zum Tanze gesungen worden? und welche nicht? Das ist nicht immer leicht zu bestimmen. Zunächst hat man alle die für Tanzlieder zu halten, bei denen durch die Überschrift die Tanzbegleitung angezeigt ist, also z. B. Bergreihen, auch Bergreihenweise, Tanzweise, Dansliedeken, Ringelreihen, zum langen Tanz etc. Noch viele andere Texte aber mögen beim Tanze gesungen worden sein, denen solches nicht beigezeichnet ist. Hier gilt es nun gewisse Kennzeichen an Melodie oder Textinhalt zu prüfen, die auf Tanzcharakter hinweisen, das ist in der Singweise der lustige, schaukelnde und zum Springen einladende Tripeltakt; doch darf man nicht glauben, dass alle Melodien im $\frac{3}{4}$ Takt Tanzweisen gewesen sind, denn es gab auch getretene Tänze im geraden Takte. Wenn im Texte selbst von Tanzen und Springen die Rede ist, braucht er deshalb noch nicht zum Tanze gedient zu haben. — Im Ganzen darf man aber annehmen, dass alle Lieder mit Chor-Refrain, ferner die meisten heitern Liebeslieder und viele Liebesballaden im 15. und zum Theil noch im 16. Jahrhundert zum Tanze dienten, und je weiter rückwärts in der Zeit, desto gewisser. Ich halte nach mehrfacher Prüfung dafür, dass z. B. folgende Liebeslieder zum Tanze gebraucht worden sind: »Mir ist ein roth Goldfingerlein« (MB. 34), »Guckguck hat sich zu tod gefallen« (MB. 35), »Ach Elslein, liebes Elselein« (MB. 31), »Nun schürz dich Gretlein, schürze dich« (MB. 40), »Drei Laub auf einer Linden« (MB. 33).

Historische Lieder, alte Heldenlieder und mythische Gesänge

dienten ebenfalls in der Vorzeit zum Tanz, so sehr uns das auch auffallen mag. Der Reigen, zu welchem das gesammte Volk sich zusammenfand, war das Mittel, alte Erinnerungen des Volkes wachzuhalten und zu beleben.¹ In dieser Gattung wetteiferten germanische und romanische Völker miteinander und sind wir Deutschen überaus reich an geschichtlichen Liedern, wie deren Herausgabe in neuester Zeit zur Genüge dargethan hat. Wir dürfen annehmen, dass die Sagen von den Amelungen, von Dietrich von Bern (Verona), vom Franken Siegfried und den Burgundenkönigen, kurz alle dereinst historisch gewesenen Lieder der germanischen Stämme schon in ältester Zeit zu ihrem Tanz gesungen wurden.

Einen überraschenden Beweis dafür geben die färöischen Tanzlieder, unter denen eine reiche Zahl aus der Nibelungensage entnommen sind und die in

¹ Neocorus, ditm. Chronik I, 177: »Up dat de Gesenge edder Geschichte desto ehr geleret und beter beholden worden und lenger im Gebruke bleven, hebben se de alle fast den Dentzen bequemet.«

neuester Zeit noch gesungen werden. Schon der nordische Forscher Lucas Debes erzählt 1673 in den »wiedererschlossenen Färöern« (Færœa reserata) vom dortigen Vorhandensein alter Lieder, die zu einem einfältigen Tanze gesungen wurden.¹ Das fand auch der Pfarrer und Botaniker Lyngbye noch 1818 bestätigt, als er auf den Färöern (d. h. Schafinseln) eine Anzahl alter Sagenlieder niederschrieb und 1822 veröffentlichte. Darunter ist uns das Lied vom Sigurd (Siegfried), das er in seiner alten Sangweise (s. MB. 356) mittheilt, hochinteressant. Der Reisende berichtet darüber Folgendes: »Nach dem Gottesdienste trat die Gemeinde auf den Kirchhof und führte einen pantomimischen Tanz auf (zwei Schritte nach der Seite, dann jedesmal eine Verbeugung), wobei sie das alte Siegfriedslied sang: 'Grani trug Gold von der Haide'.«

Nach derselben Singweise und mit demselben Kehrreim wurden noch andere färöische und isländische Heldenlieder gesungen, von denen ich nur die Anfänge hier anführen will nach der Übersetzung von P. J. Willatsen (Altisländische Volksballaden und Heldenlieder der Färinger, zum erstenmal übersetzt. Bremen 1865):

I. Siegfriedslied.²

1. Wollt meinem Lied ihr lauschen,
Nun wohl ich will euch melden
Von mächt'gen reichen Königen,
Von kühnen starken Helden.

Refrain: Grane trug Gold von der Haide,
Sigurd schwang sein Schwert mit Freude,
Fälte den drohenden Drachen,
Grane trug Gold von der Haide.

II. Brinhilde.³

1. Ich hab ein Lied vernommen,
Man sang's einst weit und breit,
Das pries der Vorzeit Helden,
Pries König Budla's Zeit.
Refrain: Grane trug etc.

2. Es war in alten Tagen
Ein König hehr und reich,
Er hatte eine Tochter,
Der kein an Schönheit gleich.
Refrain: Grane trug etc.

III. Högni (Gudrun).⁴

1. Gudrun verweilt im Junkaschloss,
Versenkt in Gram und Noth;
Kein Edling, sei er noch so kühn,
Gewann ihr Herz nach Sigurds Tod.
Refrain: Grane trug etc.

¹ Vergl. den Bericht oben S. 13 fg.

² Willatsen, S. 243. ³ Willatsen, S. 266. ⁴ Willatsen, S. 306.

Auf die färischen Gesänge gestützt, dürfen wir wohl annehmen, dass auch die Lieder der Göttersage zum Tanz gesungen wurden. Der Reigen bildete einen Theil des Kultus, begleitet war der Reigen stets vom Gesang und für diesen konnte es keine geeigneteren Stoffe geben als mythische Gesänge, im Inhalt je nach dem Zwecke des religiösen Festes verschieden: Anrufung der Götter und Erzählungen aus der Göttersage. Erhalten hat sich davon nichts.

Aber nicht bloß der weiten Vergangenheit waren die geschichtlichen Gesänge entnommen, sondern was Großes und Seltsames in der Gegenwart sich ereignete, ward in ein Lied gebracht und zum Tanz gesungen! Die Ditmarsen, die im 15. und 16. Jahrhundert gegen dänische Anmaßungen sich tapfer wehrten, sangen ihre Thaten zu ihren Tänzen. So z. B. führt ein Lied auf den Kampf der Ditmarsen von 1504, das anhebt: »De könig wol to dem hertogen sprach« (Müllenhoff S. 62; Uhlend 170; von Liliencron Nr. 218) die Beischrift: »wert vor einem Dithmarschen danz gebрукet«. Ein anderes dergleichen (Müllenhoff 61; von Liliencron 220) »Wille gi hören ein nien sang« ist überschrieben: »Nach Art eines Dithmarschen Dantzes«.

Wenn aus dem übrigen Deutschland nichts dem Entsprechendes bekannt ist, so lag dies wohl daran, dass hier nichts Großes geschah, was das Herz des ganzen Volkes ergriffen hätte. Unmöglich hat man die vielen historischen Lieder auf Städtefehden und einzelne kühne Räuber (z. B. den Stortebeker und Gode Michael, den Lindenschmied, den Schüttensam) zum Tanze gesungen. Doch spielt auch hier bisweilen Politik im Tanzliede. Der Bentzenawer, ein vielgesungenes Lied auf den Helden in der Schlacht bei Kopfstein 1504 wurde zwar nicht auf eine Tanzweise gesungen, aber man sang und spielte später die beliebte Bentzenauer Melodie zum Tanze, wie der in Lautenbüchern des 16. Jahrhunderts stehende Bentzenawer-Dantz (MB. 60) beweist.

Sagenlieder (Balladen).

An die geschichtlichen Lieder reihen sich diejenigen, welche Sagenstoffe behandeln, d. h. ein sagenhaft gewordenes Ereignis besingen oder eine blutig ausgehende Begebenheit voll Kampf und Raub, eine That, in der sich der Mensch über das Gewöhnliche erhebt; z. B. »Her Hinrich und sine bröder« (MB. 24), »Die Frau von Weissenburg« (MB. 32), »Der Herr von Falkenstein« u. a.

Solche epische Volkslieder sagenhaften Inhalts standen bei den romanischen Völkern und den Engländern in voller Blüthe und wurden zum Tanz gesungen, waren also »ballata«, Tanzlieder. So ist es gekommen, dass man in der englischen Poesie für jedes epische Lied sagenhafter Stoffe den Ausdruck Ballade gebrauchte, welcher Sprachgebrauch auch in Deutschland zu finden ist.

Rüge- und Spottlieder.

Nahe lag es, dass neben gesungenen versificirten Erzählungen sagenhafter und aus der Tagesgeschichte entlehnter Dinge auch die Darstellung der Gegenwart nach ihren Sitten und Unsitten, eine Schilderung des gewöhnlichen Lebens zum Tanzliede verwendet wurde; daran schloss sich die Kritik der bestehenden Zustände durch Verse: es entstand das Klage- und Rügelied, das wir schon aus dem höfischen Zeitalter kennen. Ein Tanzlied Konrads von Würzburg (MSH. II, 312) beklagt den Verfall des geselligen Lebens. Rüge und Spott drang tief in das Tanzlied ein und ist noch heute eine starke Seite der süddeutschen Schnadahüpfln (siehe unten S. 241). Das ostfriesische Tanzlied von Buhske di Remmer

(MB. 26), ferner »Es hat ein Biedermann ein Weib« (MB. 36) sind solche Spottlieder. Spottlieder werden noch heute auf den Färöern zum Reigen gedichtet und der Gegenstand derselben muss sie mittanzen. Er wird von starken Männern an den Händen gefasst und gezwungen, in dem Reigen zu bleiben, bis das Lied zu Ende ist. Hat sich dasselbe des Beifalls erfreut, so wird es in den allgemeinen Gesangsschatz aufgenommen.¹

Zu den Scherz- und Spottliedern scheinen vor allem die auf Pfaffen, Mönche und Nonnen gehört zu haben. Die Liederdichter fanden es ergötzlich, auch heilige Leute zum Sprunge zu bringen. Schon Ulrich von Winterstetten ruft die Pfaffen mit den Laien zum Reigen:

Pfaffen, leigen, tretet an,
dien got der sælden gan. [MSH. I, 147^a.]

Derselbe (MSH. I, 141^a) sagt:

Nû singen, nû singen,
dan noch harte springen
den reien, den reien
pfaffen unde leien.

Obschon das Tanzen der Geistlichen des Ärgernisses wegen zur Todstunde gerechnet (s. Strafpredigt des 15. Jahrhunderts oben S. 100) und ihnen sogar das Zuschauen an öffentlichen Tänzen im Bisthum Mainz durch Provinzialstatut vom Jahre 1223 verboten war (s. Mone, Zeitschrift III, 140), so mögen doch wohl zuweilen auch geistliche Personen von unwiderstehlicher Frühlingslust zum Tanz hingerissen worden sein. Denn auch der einsame Klausner hat seinen Frühlingstaumel:

Dort droben auf dem Hügel,
Wo die Nachtigall schön singt,
Da tanzt der Einsiedel,
Dass die Kutt' in d' Höh springt. (MB. 339.)

Pater und Nönnchen sind mehrfach stehende Figuren in Tanzspielliedern geworden, und eins ist noch am Niederrhein und in Holland erhalten:

»Es ging ein Pater längs der Kant,
Hei, 's war in dem Mai!
Er führt sein Nönnchen an der Hand« etc. (MB. 327.)

Wiederum ist ein Scherzlied auf einen tanzenden, verliebten Mönch schon aus dem 16. Jahrhundert gekannt und in Schlesien erhalten: »Kappelmönch, willst du tanzen« (MB. 338).

Die Thiersage

scheint in den Tanzliedern, wo sie mit Liebesliedern verknüpft ist, eine große Rolle zu spielen. Ich möchte fast alle noch erhaltenen Überreste davon zu den Tanzliedern rechnen, z. B.

1. Die vielen Lieder von der Nachtigall, z. B. MB. 25.
2. Der Gutzganch auf dem Zaune saß. (Altdeutsches Liederbuch 167.)
3. Guckuck hat sich zu tod gefallen. (MB. 35.)
4. Es wollt gut Reiger fischen. (Vogelhochzeit, Ldb. 251.)

¹ Lyngbye, færoiske quæder S. 14. Weinhold, Frauen (1851) S. 378.

5. Es saß ein Eul und spann. (Ldb. 73.)
6. Wol hinter meines Vaters Hof da saß eine weiße Taube. (Ldb. 159.)
7. Ich armes Käuzlein kleine. (Ldb. 172. 173.)
8. Fuchs, beiß mich nicht. (Ldb. 504.)
9. Fuchs, du hast die Gans gestohlen. (MB. 310.)
10. Es gingen drei Bauern, die suchten ein Bärn. (Ldb. 460.)
11. Buhske di Remmer. (MB. 26.)

Räthsel-, Wunsch-, Wett- und Lügenlieder

sang man gleichfalls beim Tanz. Als Beleg für die Räthsellieder führe ich an: »Aus fremden landen kom ich her.« (MB. 15.)

Für die Wunschlieder von »unmöglichen Dingen« dient als Beleg, dass solche beim Tanz gesungen wurden, die ditmarsische Chronik mit dem dort angeführten Liede zum langen Tanz: »Ik weet mi eine schone magt.« (MB. 22^b.)

Dass sogenannte Lügenlieder beim Tanz vorkamen, beweist ebenfalls die erwähnte Chronik (II, 568) mit dem Liede: »Ik will juw singen, ik will nich liegen.« [Müllenhoff, S. 474.]

Als Belege für die Wettlieder, die meines Erachtens auch mit Tanz verbunden waren und durch ihre Melodie darauf hinzuweisen scheinen, führe ich an:

1) Das alte Lied beim »Sommergewinn«, darin der Kampf des Sommers gegen den Winter in Versen ergötzlich dargestellt ist:

»Heut ist ein freudenreicher Tag,
Dass man den Sommer g'winnen mag. ,
Ald! ihr Herren mein!
Der Sommer ist fein.« (MB. 29.)

2) Das »Buchsbaumlied«, darin der immergrüne Buchsbaum und der Felbinger (Weidenbaum) um den Vorrang in Versen streiten:

»Nun wölt ir hören neue mår
vom buchsbaum und vom felbinger:
sie zogen mit einander daher
und kriegten mit einander.« (MB. 30.)

Sogar

geistliche Lieder

wurden auf den Färöern zum Tanze gesungen, und noch vor wenig Jahrzehnten hielten es dort die Geistlichen nicht unter ihrer Würde, in Amtstracht an diesen freilich sehr anständigen und ehrbaren Tänzen, namentlich bei Hochzeiten, Theil zu nehmen (Weinhold, Frauen I, 380). Dass auch in Deutschland geistliche Lieder zum Tanz dienten, konnte ich nicht finden.

Viele weltliche Tanzlieder wurden im 15. und 16. Jahrhundert geistlich umgedichtet und ihre Melodien benutzt. Dadurch sind uns glücklicherweise viel alte Tanzweisen erhalten worden. Lange schon vor der Reformation und noch mehr nach derselben legten Geistliche und Prediger gegen die demoralisirende Tendenz mancher Lieder des weltlichen Volksgesanges, gegen rohe Gassenhauer und unzüchtige Buhllieder, welche ungescheut das ausgemalte nackte Bild der Sinnlichkeit zur Schau trugen, gerechten und heilsamen Widerspruch ein. Zum Zweck kirchlicher und häuslicher Erbauung nahm man die Melodien weltlicher Lieder, darunter auch Tanzlieder, die am meisten verbreitet waren, und legte ihnen sittlich-religiöse Texte unter, füllte gleichsam das Gefäß mit christlichem Inhalte. Man darf aber nicht denken, dass solche Parodien auf Tanzlieder jemals beim fest-

lichen Reigen gesungen worden seien. Man griff zu dieser Mittel der Umdichtung, um die Lieblingsweisen, von denen das Volk nicht lassen wollte, mit besseren, inhaltsreichen Texten zu versehen und dadurch die schmutzigen Tanzlieder zu entfernen.

In diesem Sinne wirkte im 15. Jahrhundert Heinrich von Laufenberg zu Freiburg durch eine Menge geistlicher Lieder nach weltlichen Weisen, deren Textanfänge und zuweilen auch Melodien beigesetzt sind. Seine Umdichtungen und Nachdichtungen, um 1421—40 geschrieben, sind glücklicher Weise erhalten durch Abdruck bei Wackernagel (Kirchenlied I)¹, wenn auch die Handschrift in Straßburg 1870 verbrannt ist. Eine große Anzahl geistlicher Umdichtungen findet sich in anderen süddeutschen Klosterhandschriften, besonders in der Pfullinger des 15. Jahrhunderts. Die Texte (ohne Melodie) haben die Angabe des weltlichen Tones und sind alle bei Wackernagel abgedruckt.

Dann kam Luther nebst seinen Mitarbeitern am Werke der Kirchenverbesserung. Er dichtete nicht bloß ältere deutsche geistliche Lieder für seinen Zweck um, verdeutschte lateinische Hymnen und gab ihnen volksmäßig geformte, nur den Kern der Urmelodie festhaltende Singweisen, sondern führte auch neue Kirchengesänge ein, in Wort und Weise echt volkstümlich abgefasst, und es ist nicht zu leugnen, dass seine geistlichen Volkslieder das Werk einer kirchlichen Reform wesentlich fördern halfen. Nur dreimal hat Luther nachweislich auch weltliche Melodien herbeigezogen und, an deren Text sich anlehnend, geistliche Lieder geschaffen. Das sind folgende: »Vom Himmel hoch da komm ich her« (= »Aus fremden landen kom ich her«), »Sie ist mir lieb die werthe Magd« (= weltlicher Text gleichen Anfangs), »Nun treiben wir den Babst hinaus« (= »So treiben wir den Winter aus«).

Luthers Freunde und Nachfolger im Übersetzen weltlicher Texte setzten mit Eifer, aber auch mit Geschmacklosigkeit das Parodieren weiter fort. So kamen 1550 zu Magdeburg »Geistliche Ringeltentze« heraus, geistliche Parodien auf Tanzweisen, die in Noten beigesetzt und in meinen MB. Nr. 10. 15^b. 16. 18—20 zu schauen sind. Der Schweizer Kirchenliederdichter Thomas Blaurer hat einen alten Maireigen um 1540 geistlich nachgebildet: »Ich frag, was tuch woll gefallen, ob mir gebür, dass ich vor andern allen den reigen für« (s. Wackernagel, Kirchenlied 1841. Altdeutsches Liederbuch Nr. 300.)

Ferner gab Heinrich Knaust, Dr. jur., zu Frankfurt a. M. 1571 eine ganze Sammlung geistlicher Umdichtungen heraus unter dem Titel: »Gassenhawer, Reuter- vnd Bergliedlin, christlich moraliter vnd sittlich verändert.« Im Vorworte sagt er: »Ich hab in meiner jugent, vor zwentzig Jaren vngefehrlich, etliche schampare Gassenhawer vnd Reuterliedlin in einen geistlichen Sinn vnd Text transferirt, verändert, daß meine Discipeln denselbigen vnder die Noten applicirn vnd singen sollten, wenn sie sich im singen üben wolten, daß sie von der Bülen Texte abgehen möchten. Denn obwol die alte Compositio güt vnd mir sonst gefellig ist, so habe ich doch von den Worten nichts gehalten, derowegen auch dieselben verendert.« Ähnlich verfuhr Vespasius in seinem niederdeutschen Gesangbuche 1572. Hieher gehören auch Winneberg's Christliche Reuterlieder, Straßburg 1582. Noch im 17. Jahrhundert erfolgten einige geistliche Umdichtungen, dann hörte das Parodieren auf.

Die Zahl der geistlichen Umdichtungen war in Deutschland überraschend

¹ Die sorgsam kopierten Melodien hat mir Prof. Wackernagel abuschreiben erlaubt und sind die meisten davon in mein Altdeutsches Liederbuch aufgenommen.

groß.¹ Die meisten dieser Texte sammt Weisen sind längst im evangelischen Kirchengesange abgestorben und nur einige (4—5) Singweisen weltlicher Lieder (kleiner Tanzlieder) leben noch heute als Choräle.

Auch in Holland wurden im 15. und 16. Jahrhundert zahlreiche Volkslieder geistlich umgeformt; die berühmteste und reichste Sammlung solcher Parodien sind die *Souterliedekens* (1540). Unter den 132 Liedern nach weltlichen Melodien sind auch Tanzmelodien (*Dansweisen*) zu geistlichen Parodien verarbeitet worden (s. MB. 79).

Schon im 13. Jahrhundert lassen sich lateinische geistliche Gesänge auf Tanzweisen der Franzosen nachweisen. Aus einer Handschrift des britischen Museums ist für ein Gedicht auf die Jungfrau Maria eine Tanzweise angegeben; die Überschrift lautet: *Cantus ad Dominicam post cantum Ailiz* (Wolf, *Lais* 445). Ein französischer Lai (*Leich*, Tanzgesang) wurde im 13. Jahrhundert mit einem moralisirenden lateinischen Texte bedacht (s. MB. 80).

Dass aber viele Tanzlieder, namentlich die mit erotischem Inhalte, im 15. und 16. Jahrhundert wirklich schlüpfrig und unsauber waren, das dürfen wir schon den vielen Strafpredigten glauben, in denen gegen »der tanzreime unfletigen gesang« und die »vnkuschen schamperlieder« mit Recht geeifert wird. Aber wir können es sogar selbst beurtheilen, da viele derartige schandbare Tanzgesänge in Handschriften und Drucken vorhanden sind.²

Doch neben solchen eklen Beispielen ist auch eine Reihe allerliebster Tanzlieder aus dem 15. und 16. Jahrhundert aufbewahrt. Man sehe unten die Musikbeilagen und die vollständigen Texte dazu bei Uhland oder in meinem *Altdeutschen Liederbuche*.

Über die Form der alten Tanzlieder etwas Haltbares festzustellen, ist schwer. Alle Untersuchungen über ihre älteste Benennung »*Leich*« werden für immer unsicher und ungentügend bleiben, weil uns gänzlich die Kenntnis der alten Tanzmusik, namentlich der alten Volksreigen abgeht, die das Lebenselement und der Träger der Form, ja die Form selbst war. Die geretteten spärlichen Musikproben

¹ In meinem *Altdeutschen Liederbuch* S. 810—820 sind etliche hundert weltliche Liederanfänge ihren geistlichen Umdichtungen gegenübergestellt, darunter auch viele umgewandelte Tanzlieder.

² Als Belege will ich nicht ganze Lieder schandbaren Inhalts (*Schamperlieder*) hier abdrucken, kann aber nicht umhin, von einigen die Anfänge zu geben: a) »Es ass mein vatter Eberhart und tranch in eyn ein rympart«, Tanzlied im Ring des Heinrich Wittenweiler S. 172. — b) Es solt ein meidlein holen wein, des abends also spate, ziehet ein schneewis hemetlin an, dadurch schien ir der mone.« Rhaw, *Bicinia* 1545, I, Nr. 88. — c) »Mich bat ein jungfrau seuberlich, dass ich jr eine wachtel fieng, doheim in irem kämmerlein.« *Heidelberger Hds.* 343 fol. 125. — d) Das Lied von der schönen Bettlerin: »Er schüttelt ir den pflaumenbaum vnd stach ir nach dem hertzen.« *Altdeutsches Liederbuch* 97. — e) Die Klage einer verliebten Köchin: »Ein meidlein thet mir klagen, es leit mir an, het ich ein man.« Arnt von Aich 1519 fol. 76. — f) Das Lied vom Habersäen: »Im meien, im meien hört man die hanen kräen. Freu dich, du schönes pauernmaidl, wir wölln den haber säen. Pumb, meidlein, pumb!« J. Ott 1534, Nr. 96. — g) »Der Guckuck und die Pumpelmeiß, die pumpelten mit einander.« *Bergliederbüchlein* 1740. — h) »Es hat ein Schwab ein töchterlein (Halt die Kanne feste!) das wolt nit lenger ein megdlein sein (bei nachte, fein sachte!)« *Ambraser Liederbuch* 1592, Nr. 237. — i) »Traut Marle, treib mir d' gens in d' wicken.« Forster II, 1540. — k) Die niederlendschen mägdelein die giengen früe ins gras.« *Altdeutsches Liederbuch* Nr. 86. — l) »Es wolt ein meidlein grasen gan (Refrain: f— mich lieber Peter!), da wo die roten röselein stan.« Pet. Schöffer 1513, Nr. 61. Forster II, 44. — m) »Brauns Mägdlein zieh dein Hemtlein ab.« *Liederbuch Pauls van der Aelst* 1602, Nr. 24.

aus der spätesten Minnesingerzeit, wo die Form schon auf's höchste verkünstelt war, können uns kein Bild geben von der Beschaffenheit der Tanzmelodien zu dem Leich des Volkes. Ich will hier mein Glaubensbekenntnis über den Leich mit Benutzung der Litteratur¹ unserer Forscher und nach eigener Prüfung kurz zusammenfassen.

1. Der Leich war eine musikalische Kunstform, parallel dem Liede und schon ums Jahr 1000 vom St. Gallischen Notker in der viel citirten Stelle als zum Singen bestimmt erwähnt: »daz ze singenne getân ist alsô liet unde leich.«

2. Der Leich der mittelhochdeutschen Dichter verdankt sein Entstehen lediglich der ältesten Tanzmusik, nicht aber (wie man seit Lachmann angenommen und nachgeschrieben hat) den kirchlichen Sequenzen. Die Leiche und Sequenzen sind zwei in ihrem Ursprung ganz verschiedene, abge sonderte Dichtungsarten. Die Sequenzen sind, wie ihre Geschichte bezeugt, durchaus keine Nachbildungen der Leiche; noch weniger kann das Umgekehrte gelten. Die Leiche sind älter als die Sequenzen. Weil beide aber durch ihren ungleichen Strophenbau einiges Übereinstimmende haben, so ist es gekommen, dass man beide als zu einer Form verschmolzen betrachtet hat.

3. Vom Liede unterscheidet sich der Leich dadurch: a) dass er aus Strophen von verschiedenem Bau zusammengesetzt ist, — b) dass seine Musik also aus mehreren, aneinandergesetzten Melodien bestehen, d. h. durchkomponirt sein muss, — c) dass die Strophen selbst von anderem Bau als die der Lieder sind; in der Regel hat das Lied dreitheilig gebaute Strophen, d. h. zwei Stollen und Abgesang, der Leich dagegen zweitheilige; das Vorherrschende der Zweitheiligkeit im Leich war jedenfalls durch die Wiederholung des melodischen Satzes bedingt, wie ja noch heute die Tanzmusik aus Theilen mit Wiederholungszeichen besteht; — d) dass der Leich immer viel größern Umfangs ist, als das Lied. — e) Das Lied wurde ursprünglich von Einzelnen gesungen und mit der Fiedel begleitet; der Leich wurde stets vom Chore der Tanzenden angestimmt, war also Chorgesang mit Spiel (d. h. pantomimischem und Gesellschaftsspiel, auch reicherm Instrumentenspiel) begleitet.

4. Der Leich war die naturgemäße Begleitung der Reigen. Darum waren es Gesänge ohne gleichförmige strophische Abtheilung, ohne gleiche Länge der Verse, im Strophen- und Versbau wechselnd. Das Hüpfen und Springen und das bald weite, bald kurze Schleifen, Wenden und Anhalten und die raschere Bewegung spiegeln sich in dem Bau ab. Die meisten Leiche der Minnesinger zeigen Buntheit, Freiheit und Willkür der Form. Wie sehr sich auch Uhland (Abhandlung zu Walther von der Vogelweide) gegen diese Annahme sträubt, gleichwohl gesteht er zu, dass es zu schwierig sei, Regel und Grundform der Leiche zu erfassen; und nach allem Hin- und Herschauen findet er nichts Haltbares, weil eben in dieser Form nichts Regelfestes zu finden ist; es scheint, als sollten abgeschlossene Strophen darin überhaupt nicht zu Stande kommen. Der dichterischen Freiheit

¹ K. Lachmann, Über die Leiche, im Museum für Philologie III, 3, 340. Wolf, Lais und Sequenzen, 1841, S. 150. 195. W. Wackernagel, Altfranz. Lieder und Leiche, 1848, S. 225 ff. R. von Liliencron in Haupts Ztschr. 6, 91. Weinhold, d. Frauen im Mittelalter 1851, S. 378. Müllenhoff, altd. Denkmäler, 1864, S. 29. W. Wackernagel, Geschichte der deutschen Litteratur 1862 an vielen Orten. Forkel, Gesch. der Musik II, 296. Ambros, Gesch. der Musik II, 103 ff. Schubiger, Sängerschule von St. Gallen 1856, S. 39 ff. K. Bartsch, die lat. Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer Beziehung. Rostock 1868 (ohne Musik).

war hier weiter Spielraum gegeben, und davon haben die Lyriker des 13. Jahrhunderts ausgedehntesten Gebrauch gemacht. Mancher Leich der höfischen Dichter (z. B. der des Tannhäuser) zeigt die Bestimmung, beim Tanze gesungen zu werden, weil der Dichter nach Beendigung seiner Erzählung zum Tanz auffordert und so in die übliche Weise des Tanzes übergeht. Weil überdies mehrere Minnesinger ihre in Leichform gebrachten Gedichte geradezu »reien« nennen, und bei der Aufzählung aller möglichen Arten von Liedern immer neben dem Tanzlied gleich der Leich erwähnt wird, so hat man nicht zu zweifeln, dass die Urbestimmung der Leiche keine andere war, als zum Tanz zu dienen.¹

5. Seinem Inhalte nach kann der Leich verschieden sein. Die meisten haben die Minne (Lob der Geliebten, oder abenteuerliche Erlebnisse des Dichters) zum Gegenstande; aber es giebt auch geistliche Leiche (z. B. der Walthers von der Vogelweide).

6. Die Leichform bildete keine Glanzseite der mittelhochdeutschen Lyrik: künstlich in ihrem Bau und zugleich ungebunden im Raume, führte sie selbst treffliche Dichter ins Weitläufige und Leere.

7. Die Leichform verlor sich schon im 14. Jahrhundert und hat in ihrer Verkünstelung zum Glück auf die deutsche Dichtung keinen nachhaltigen Einfluss ausgeübt. Wenn auch im 15. Jahrhundert noch einzelne Dichter (z. B. Heinrich von Laufenberg und der Mönch von Salzburg) durch Nachbilden und Übersetzen kirchlicher Sequenzen deutsche Verse machten, die noch in der Unform der Sequenzen und des Leiches auftreten, so sind das doch keine selbständigen freien Dichtungen und zählen diese Nachzügler darum nicht in der Geschichte des Leichs.

8. Die Meistersingerschulen haben den Leich ganz fallen lassen, weil sie damit nichts anzufangen wussten. Sie dichteten und sangen nicht für den Tanzplatz, und der Leich lässt sich nicht von seiner Lebensbedingung (der Musik) los-trennen, die zweifelsohne taktisch sein musste, was die Meistersingerweisen eben nicht waren.

Die Texte der Tanzgesänge mögen ihrer Form nach in frühesten Zeiten aus zwei Zeilen bestanden haben, die durch Alliteration, später durch Endreime verbunden waren.

Der urgermanische Vers zählte, wie W. Jordan in der Einleitung zu seiner Umdichtung des Nibelungenliedes nachweist, vier Takte, darin Hebungen und Senkungen abwechselnd untergebracht wurden. Zwei solcher Zeilen aneinander gefügt ergaben acht Takte, also die noch heute wie ehemals in aller Tanzmusik beliebte Periode, zugleich aber auch das Maß, das wir in den zwei Langzeilen (oder vier kurzen Zeilen) der Schnadahüpfn finden; letztere dürften darum als die älteste Form aller Tanzlieder zu betrachten sein.

Die zwei gereimten Langzeilen sind uns in der Otfrid-Strophe überliefert. Durch deren Dopplirung entstand die in germanischer Dichtung überaus beliebte Hildebrandstrophe mit ihren vier Langzeilen, jede aus 4 + 3 Hebungen bestehend. Diese wurde später noch mit Binnenreim versehen und halbirt, woraus die halbe Hildebrandstrophe hervorging, die noch jetzt als Lieblingsform die deutsche Lyrik beherrscht.

Durch freie Aneinandersetzung von gereimten, bald längern, bald kürzern Zweizeilern, denen mitunter auch eine (von der Musik geforderte) dritte Zeile sich

¹ Dies würde auch mit der Etymologie übereinstimmen, denn mhd. »leich« und »leichen« (hüpfen) entsprechen dem gothischen »laik« Tanz, »laikan« springen.

zugeseelte, entstand in ältester Zeit beim Tanz und für denselben bestimmt der Leich.

Vorgetragen wurden die zweizeiligen Verse von einem Einzelnen (dem Vorsänger), worauf dann die umstehende oder mittanzende Menge einstimmte in einen seinem Inhalte nach gar nicht zum Texte gehörenden Zwischen- und Schlusssatz, der zu jeder Strophe an gleicher Stelle wiederholt wurde und von seiner Wiederkehr den Namen Kehrreim (Kehrvers, Refrain, nordisch Omquæd) erhielt. Zur Erläuterung des Gesagten kann das MB. 356 abgedruckte Siegfriedialied der Färör-Bewohner dienen; außerdem findet man diese Versform in vielen alt-dänischen und altschwedischen Heldenliedern mit ihrem Omquæd. Weil uns leider keine alten deutschen Heldenballaden mit Kehrvers erhalten geblieben sind, mögen einige gewisse alte Ringelreihen mit ihrer Anfangsstrophe die alte Textform veranschaulichen:

MB.	Sologesang:	Kehrvers (für Chor):
323.	Nimm sie bei der schneeweißen Hand,	Blau, blau Blumen auf mein Hut Hätt ich Geld und das wär gut,
	Und führ sie in den Rosenkranz.	Blumen auf mein Hütchen.
327.	Es ging ein Pater längs der Kant, Er führt sein Nönnchen bei der Hand.	Hei! 's war in dem Mai! Hei! 's war in dem Mai—Mai—Mai! Es war in dem Mai.
325.	Es steht auf unserer Wiesen Ein Baum mit Haselnüssen.	Drei Fähndelein stolz! Drei Fähndelein etc., der Liebchen der sind drei.

Vergl. auch MB. 321 und 322.

Den Vortrag der alten epischen Heldenlieder beim Tanze müssen wir recitirend von Seiten des Solisten oder Vorsängers uns denken, ähnlich dem noch bestehenden Heldenliedervortrage bei den Serben, oder wie die 1885—86 in Deutschland reisende russische Vocalkapelle des Dmitri Slavianski d' Agréneff durch überraschend schönen Vortrag einer nationalen Ballade aus dem 11. Jahrhundert, das Leben und die Thaten eines gegen die Tataren kämpfenden Riesen besingend, veranschaulichte. Die den Sänger umstehenden und lauschenden Zuhörer stimmten bloß den Refrain im Chor an, wodurch ein lyrisches Element hinzukam, und in der Vorzeit mögen die beim Erzählen des Solisten stillstehenden Chorsänger sich beim Kehrvers unter Gebärden spiel bewegt haben, wie wir das oben schon von den Isländern und ihren Tanzgesängen erzählten.

Gegenüber diesem epischen Vortrage der Ballade sangen beim lustigen Frühlingsreigen Alle gemeinsam den Text und hier konnte ohne Einbuße der Kehrreim wegfallen, aber auch beibehalten werden.

Die Art der Entstehung und die Form der Tanzlieder lernen wir am besten kennen aus den noch heute in Deutschlands Süden fortlebenden und beim Tanz entstehenden

Schnadahüpfn.

Schnadahüpfn¹ (auch Schnoda- und Schnudahüpfn) ist die Benennung für ein kurzes, aus einem oder zwei Reimpaaren, jedenfalls aus vier Zeilen bestehendes Liedchen, das nach gewissen landläufigen Melodien gesungen und häufig vom Sänger und Tänzer aus dem Stegreif gedichtet wird. Der Name ist nicht von Schnitter, sondern von schnattern (schnada, schnoda) abzuleiten, weil es ein Gesang-

¹ Ich benutze dankbar den trefflichen Aufsatz über »Schnadahüpfn« von Dr. F. Frommann in dessen »Deutschen Mundarten« IV, 73 ff.

stückchen bezeichnet, das nicht mit der Gemessenheit und der Aufmerksamkeit, wie man ein Lied singt, vorgetragen wird, sondern das man nur zum Tanz herschnattert, herplappert, herunterschlampert; daher es auch in Kärnten »Pleppaliedle« (Plapperliedchen) und »Schumperliedle« heißt. Für diese Herleitung spricht der Umstand, dass das Volk keine Arbeitslieder kennt. Obwohl da, wo das Volk überhaupt singlustig ist, zu den meisten Arbeiten gesungen wird, so hat es doch für die Arbeiten keine besondern Lieder, es giebt also (behaupte ich mit Frommann) keine Mäher-, Sämanns-, Schäfer-, Weideliieder, es giebt keine Fischer- und Winzerlieder, die vom Volke so benannt werden, und ebenso wenig giebt es Schnitterlieder, abgesehen davon, dass das Schnadahüpfli gerade da am wenigsten gesungen wird, wo man am meisten schneidet: man singt es da, wo am wenigsten geschnitten wird, im Gebirge. Wenn also Schmeller (bayerisches Wörterbuch III, 499) den Namen Schnadahüpfli auf alte Schnittertänze zurückführen will, so ist diese Ansicht nicht haltbar.

In Bayern kommen sie unter folgenden Namen vor: Schnadahüpfli, Schnadahagn, Schnadagangl, Stückl, Schleifer-, Schlumper-, Schumper-, Schnapper- und Schelmenliedlein. In Tyrol heißen sie Schnaderhaggen und Trutzliedla, in Salzburg Schnaderhüpfli und Gasselreim, in Oberösterreich Schnaderhüpfel, Gsötzel und Sprüchl, in Niederösterreich Gsötzln, Gsangln, Gstanzln, in Steiermark und Kärnten Schwatz- und Trutzliedle, auch karnische Pleppaliedle, in Schwaben Schelmenliedle, im Vogtlande Runda.

Die Sitte der improvisirten Tanzreime ist nur noch im tanzlustigen Süddeutschland in Brauch und war dort allein oder doch vorzugsweise heimisch. Was den Verbreitungskreis der Schnadahüpfli betrifft, so sind sie nach Prof. Fr. Kobell's Erfahrung in ganz Ober- und Niederbayern zu Hause, ebenso in der Oberpfalz und auch in Schwaben, wenigstens in dem gegen das Gebirge liegenden Theile. Im besondern Schwunge steht das Schnadahüpfliwesen in Berchtesgaden, wo das Wettsingen in dergleichen noch besteht und zwei oder mehrere Bursche stundenlang sich damit necken und unterhalten. Salzburg ist das Binnenland des Schnadahüpfliengesanges, so auch Obersteiermark. Über das Schnadahüpfli in Tyrol schreibt Prof. Zingerle: »Die eigentliche Heimath desselben ist das schöne, reiche, heitere Unterinntal; vorzüglich wird das Schnadahüpfli im Zillenthal, Brixenthal und St. Johann gepflegt; doch findet es sich auch im Pustenthal, Passeir und Ulten. Das Etschland kennt es nicht.«

Über die Entstehung der Schnadahüpfli mag uns Strolz (im 2. Band des »Sammlers für Geschichte und Statistik von Tyrol«, Innsbruck 1807) berichten:

»a) Diese Gesangln entstehen zuvörderst beim öffentlichen Tanze. Man denke sich eine große Wirthshausstube an einem Kirchtage oder bei einer Hochzeit, wo alles wimmelt von starken Buben und blühenden Mädchen, wo die Tische voll Gläser sind und die Köpfe voll Wein. In einer Ecke steht die Spielleuttruhe (Orchester), gewöhnlich eine große Kornkiste, auf welcher die Musikanten Platz nehmen. Wenn es nun von Neuem angehen soll, so tritt einer der Tänzer mit seinem Mädchen zur Spielleuttruhe vor und wirft dieser sein schnödes Silber zu, bald mehr, bald weniger, je nach Stand und Vermögen, oder nach Eitelkeit oder Ehrgeiz. Dies heißt einen Tanz anfrümen (bestellen). Dafür darf jedes Paar für sich allein tanzen und die Andern müssen warten, bis der angefrümete Ländler vorüber ist. Nachdem also ausgezahlt ist, stimmt der Tänzer in seiner selbstgewählten Melodie sein Schnadahüpfli an und die Musik fällt alsogleich begleitend ein, woraus sich dann deutlich ergibt, dass das Schnadahüpfli der bojarische Vertreter der romanischen Ballade ist.







» b) Eine andere Gelegenheit, die erwähnten Liedchen zu singen, bietet den Buben das Gasselgehen oder Anfensterln, dasselbe was man im Bregenzerwald die »Stubet« nennt. Wenn nämlich der theure Junge von einem solchen Liebesabenteuer zurückkehrt, so stimmt er auf dem Heimwege sein »Gasselied« an und begleitet es mit seinem Jauchzen, von dem die Berge widerhallen. Vor dem Besuche hütet er sich gern, seine Gefühle laut werden zu lassen, besonders auf dem Gang in entfernte Orte, da die »Burschet« (so heißt die Gesamtheit des ledigen Mannsvolkes einer Gemeinde) mit eifersüchtigen Augen die Schönen ihres Dorfes bewachen, er also Gefahr läuft, im Falle der Entdeckung von denselben geästet, gescheitert oder gewasent, d. h. mit Baumästen, Holzscheiten oder Rasenstücken (Wasen) geworfen zu werden.

» c) Der dritte Ort, diese Gedichte zu singen und sie zu verfassen, sind die Alpen. Von aller Gesellschaft durch mehrere Monden getrennt, suchen natürlich die Viehhirten ihre Nebenstunden soviel als möglich zu verkürzen. Ihre liebste Beschäftigung ist die Verfertigung von Lichtspänen und von Knospen (d. h. Holzschuhen für Stall- und Bergleute), sowie die Schnitzerei von allerhand Haus- und Küchengeräthe. Unter diesen Handarbeiten finden sie nun Muße genug, sich ihrer daheim gelassenen Mädchen zu erinnern, und auf sie oder ihre Nebenbuhler mancherlei Liebes- und Spottgedichte zu verfassen. In jeder Alpenhütte findet sich überdies eine Maultrommel, eine Waldflöte, eine Schwegel, eine Zither u. dergl., so dass diese Sennen auch Gelegenheit haben, eine passende Arie auszusinnen und sich in mannigfaltiger Begleitung zu üben.

» d) Auch auf dem Felde, in den beschwerlichen Bergmahden und bei häuslichen Beschäftigungen werden diese Liedchen meist von Mädchen gesungen. Sie dienen ihnen zur Ermunterung und lassen sie wenigstens auf einige Zeit die Schwüle des Tags vergessen.«

Ihrem Inhalte nach sind die Schnadahüpf in der überwiegenden Mehrzahl erotisch oder satirisch. Liebesfreude oder Spott ist ihr Hauptinhalt, erstere oft sehr zart, oft sehr unzart gemalt, letzterer immer treffend und witzig. Die improvisirten Tanzreime, abwechselnd von Burschen und Mädchen zurechtgemacht, ziemlich plump gefertigt, enthalten meist derbe Neckereien. Da geht es über alles her, was im Wege liegt, über die Fehler der Buben, über die Schwächen der Mädchen (über diese freilich lieber, wie über jene), über den Nachbar, über die Gemeinde, die Nachbargemeinde und über das ganze Thal. Es begiebt sich keine alberne Geschichte, die nicht ihre Reime erhielte; selbst ernste Dinge, Pfarrer, Schulmeister, Kirchengenossen etc., werden nicht verschont. Das elegische Element, wie es in slawischen Volksliedern lebt, tritt in Schnadahüpfn nur selten, ein heroisches nur zuweilen in dem zum Raufen herausfordernden Trutzliede, und das historische gar niemals hervor.

Fragen wir nach der Form der Tanzreime, so werden wir zugleich auf ihre Melodie verwiesen (MB. 206—213). Die Grundlage des Versbaues sind vier Haupttonsilben (Hebungen), je zwei kommen auf eine Vershälfte; d. h. wird der Text in vier Zeilen geschrieben, so kommen auf jede Zeile zwei Hebungen. Diesen entsprechen in der Musik zwei Takte, so dass das ganze Tonstück in der Regel acht Takte zählt. Die meisten Melodien endigen mit einem Jodler, andere aber auch ohne denselben. Von den vier Takten jeder Hälfte einer solchen Melodie bewegt sich der erste Takt im Accord des Grundtones, der zweite und dritte Takt wenden sich nach der Dominante, der vierte kehrt wieder in den Grundton zurück. Das ist die einfache harmonische Begleitung der meisten Schnadahüpf-Melodien, eine tiefere Harmonisirung dulden sie nicht.

Alle Schnadahüpf-Melodien sind nach ihrer Taktart im Tripeltakt (niemals im geraden Takt) gesetzt, sind Ländlermelodien. Diese dreitheilige Taktart hat den Vorzug, dass darin die zwei beliebtesten Versfüße Raum finden, nämlich der vorherrschende Anapäst: $\frac{3}{4}$  |  |  etc. und der Jambus: $\frac{3}{4}$  |  |  etc. Überhaupt ist bekanntlich in dergleichen Liedchen selten

ein Versmaß streng durchgeführt; auch wäre dies vom dichtenden Volke, zumal bei Improvisationen, nicht zu verlangen. Da stehen zwischen den betonten Silben bald eine, bald zwei oder gar drei leichte. Wie die Textworte der Tanzweise angepasst oder aufgezwängt werden, wie bei überzähligen Silben durch Zusatz kleiner Noten, bei fehlenden Silben durch Zusammenziehen mehrerer Noten zu einer man sich zu helfen hat, das versteht das singende Volk sehr wohl und kommt niemals in Verlegenheit, vom holprigen Vers Alles unterzubringen, ohne den Rhythmus im Ganzen zu zerstören.

Solche kurze Strophen giebt es massenhaft. Der Melodien, nach denen sie gesungen werden, giebt es höchstens einige Dutzende; die Schnadahüpf-Reime selbst sind nach Tausenden zu zählen. Sie stehen zwar untereinander nicht im Zusammenhange, werden aber meist hintereinander nach derselben Melodie gesungen. Wo lustige Bursche und Mädchen beisammen sind, wird der Strom losgelassen, mit mehr oder weniger Grazie geht es endlos fort, wobei der Humor und dichterische Einfälle die Hauptrolle spielen. In Süddeutschland sind diese Kinder deutscher Naivetät bei der sangvollern Sprache und dem leichten Vortrage erträglich; in Mitteldeutschland, wo sie auch zuweilen vorkommen, wohin sie sich jedoch nur aus Süddeutschland verloren haben, werden sie plump und obscön.

Manche dieser Tanzreime haben ein längeres Dasein gehabt und leben zum Theil noch weit verbreitet im Volksmund, z. B. »Und die Würzburger Glöckli hab'n schönes Geläut«, »Chimt a Vogerl gefloget«, »Es ist nit lang dass g'regnet hat«. Viele dagegen haben ein ephemeres Dasein und sind bloß in bestimmten Ortschaften bekannt geworden und wieder verschwunden. Alle aber sind Kinder des Augenblicks; auch von den beliebtesten und verbreitetsten weiß man nicht, wo sie gedichtet, und selbst die Frage darnach würde lächerlich erscheinen.

Solche Liedchen waren von Haus aus nicht länger; sie etwa bloß als letzte abgebrochene Lebenszeichen einer weiland vollströmenden, aber nun absterbenden Volkslyrik betrachten, hieße ihre Natur und ihre Bestimmung verkennen. Wenn auch die aus der ältern Zeit als Reigen und Tanzlieder auf uns gekommenen Gedichte längeres Athems sind, so ist daraus kaum etwas anderes zu schließen, als dass man damals (wie auch jetzt) nur geformte Dichterschöpfungen des Aufschreibens werth gehalten, nicht aber die kurzen formlosen, jedem Mund ex tempore entschlüpfenden gereimten Einfälle. Falls auch die Ritter, wie billig, etwas Stattlicheres, Vornehmeres hören ließen, so waren die gemeinen Leute mehr auf die unvorbereiteten Eingebungen ihres Hausvorstandes angewiesen, welche ihnen gewiss nicht gefehlt haben werden und damaligen Tanzmelodien angepasst wurden. »Wahrscheinlich ist uns«, glaubt Dr. H. Holland, Geschichte der altdeutschen Dichtkunst S. 84, »sogar ein solches Schnaderhüpfel in einem Spruch erhalten, der dem lateinischen Liebesbriefe eines Mädchens eingefügt ist und nach dem Münchner Cod. Tegerns. 1008 fol. 114 so lautet:

Du bist mtn, ich bin dtn :
des solt dū gewis stn.
dū bist besozzen

in minem herzen,
verlorn ist daz sluzzellin :
dâ muost immer dar inne sin.

Und wäre es auch kein Tanzliedchen, so ist es doch wenigstens ein reizendes, sieben Jahrhunderte altes deutsches Liebesliedchen, aus der Umgegend von Tegernsee.¹

Die Zeit der Tanzlieder scheint für immer vorbei zu sein. Zwar entstanden in neuster Zeit noch allerhand Tanzreime auf beliebt gewordene Instrumentaltänze, z. B. auf einen Schottisch um 1840—50 sang man :

»Ich sah ein' Topf mit Bohnen stehn,
Und dazu auch die Brüh (Kleih) :
Doch ließ ich Topf und Bohnen stehn
Und schaut nur nach Marie.«

Auf die um 1855 entstandene Schlummer-Polka sang man :

»Ach ich bin so müde,
Ach ich bin so matt ;
Möchte gerne schlafen gehn,
Morgen wieder früh aufstehn.«

Auf die um 1850 von E. Weißenborn komponirte Henriette Sonntag-Polka hörte man : »Traugott, lass den Affen los!« etc. Auf eine Galopp-Melodie um 1872—80 konnte man hören : »Wir gehn nach Friedenau (Lindenau), da ist der Himmel blau!« Als neuesten, Anfang des Jahres 1886 in Berlin entstandenen, im März schon am Rhein überall gesungenen Scherzreim auf einen Walzer führe ich »den Mann mit dem Coaks« an, welches furchtbare, epochemachende Zwiegespräch zwischen Tochter und Mutter sogar durch Studenten in viele fremde Sprachen übersetzt worden ist :

'Mutter, der Mann mit dem Coaks ist da !'
Sei doch man stille, det weëß ich ja.
'Hast du denn Jeld?' Ich hab' keen Jeld.
'Wer hat den Mann mit dem Coaks bestellt?'

Alle derartigen Lieder meist nichtssagenden, einfältigen, scherzhaften Inhalts sind streng genommen keine Tanzreime, da sie eigentlich nicht beim und zum Tanze gesungen werden.

Das Aufhören der Tanzlieder geschah allgemach seit der Mitte des 17. Jahrhunderts und zwar verstümmten nach und nach die Tanzreime durch das Emporkommen der Instrumentalmusik, durch das Aufhören des Tanzens im Freien und damit das Absterben der Reigen, sowie endlich durch das Aufkommen fremdländischer Tänze. Im Ganzen haben wir das Aufhören des Singens zum Tanze nicht zu beklagen, da die meisten Tanzreime doch poesielos und nichtssagend oder gar schmutzig ihrem Inhalte nach geworden waren, die durch Tanzen schon angestrengten Lungen durch Singen noch mehr und nutzlos strapazirt werden und am Ende doch gewiss Instrumentalmusik zum Tanz viel schwunghafter, beflügelnder und in jeder Beziehung zweckmäßiger erscheint. In den Kinderreigen (Kapitel XVII) werden wir noch alten Überresten von Tanzliedern der Vorzeit begegnen.

¹ Übrigens kennen auch andere Völker den kurzen improvisirten Tanzreim. Wie sich am Nord-Ende Europas der norwegische Bauer zur Ergetzung seine kurzen stäv oder stavje-verse dichtet (s. L. Halliger, Norkordsamling), so ergießt sich am Süd-Ende der andalusische Majo nach immer wiederkehrenden kunstlos gereimten Coplas de repente oder seguidillas, deren Inhalt und Bauart mit den bayerischen Schnadahüpfn eine unverkennbare Ähnlichkeit haben.

Zwei sehr verbreitete Ausdrücke, die zwar keine Tanzarten und auch nicht etwa Tanzlieder, sondern überhaupt »Volkslieder« bezeichnen, müssen hier erwähnt werden:

Kuhreihen und Bergreihen.

Kuhreihen oder Kuhreigen nennt man die einfachen, kunstlosen Melodien, welche von den Alpenhirten in der Schweiz beim Austreiben oder Zusammenrufen der Herde auf dem Alpenhorn (Kuhhorn) geblasen werden. Diese jetzt immer seltener zu hörenden Melodien wurden auch mit Textworten versehen und gesungen. Daher ist es gekommen, dass man zuletzt unter Kuhreihen alle Arten Volklieder der Schweizer versteht und dieselben unter diesem Titel (Kuhreihen) zu Anfang des 19. Jahrhunderts fleißig gesammelt hat. Diese Lieder mit ihren Melodien (davon ich unter MB. 63. 335. 337 einige Beispiele mittheile) haben wohl nie als Reigen für Menschen gedient, wohl aber sind die Vierfüßler auf ihre Weideplätze nach denselben aufmarschiert.

Das Charakteristische ist das Auf- und Niedersteigen in den Accordtönen desselben Accordes, ein unvermittelter Übergang von den Brusttönen zum Falset, was man Jodeln nennt, ein melodisches Aufjauchzen der innern Lust, wie sie in der Alpenluft so leicht geweckt wird; ferner das Taktlose und Urwüchsige im Rhythmus. Der Vortrag dieser Alpenmelodien und Jodler bringt in den wiederhallenden Bergen ungemeine Wirkung hervor, die den Wanderer poetisch berührt und ihm unvergesslich bleibt. Im Schweizer, der solche Alpenklänge in der Fremde hört, wecken sie das Heimweh. Auch für uns Nichtschweizer klingt aus jenen Weisen leise Wehmuth, welche die Freude dämpft und mildert; sie geht ans Herz und man muss dem ehrlichen Küher gut sein.

Bergreihen soll ursprünglich die von Bergleuten in Sachsen und Böhmen (Joachimsthal, Freiberg u. s. w.) gesungenen Tanzlieder bezeichnen. Der Name ist aber schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts unpassend auf alle Arten Lieder und Gesänge übertragen, z. B. sind in der vielfach gedruckten Sammlung »Berkreyen. Etlich Schöne gesenge, newlich zúsammen gebracht« (Nürnberg 1537) volkstümliche und meistersingerische, weltliche und geistliche Texte zu finden und alle sind als »Reyen« benannt, so dass der Begriff Tanzlied dabei nicht mehr in Betracht kommen kann. Die Bergleute oder wohl die Bergknappen mit ihrer Musik scheinen damals als besondere Erfinder, Pfleger und Bewahrer des Volksgesanges im Rufe gestanden zu haben, weshalb alle populären Gesänge nach ihnen Bergreihen genannt wurden. Zwei Melodien von Bergreihen s. MB. 22^a und 56.

Kapitel XVI.

Tanzmusik und Tanzmusiker.

A. Die Tanzmusik.

Die Grundzüge der Entwicklung aller, also auch der Tanzmusik, habe ich schon in der Einleitung (S. 2) angedeutet: zuerst kam das rhythmische, dann das melodische und endlich das harmonische Element zur Ausbildung. Trommeln und Pfeifen waren darum die älteste Tanzmusik und jedenfalls auch bei den Germanen in vorhistorischer Zeit. Bald nach dem historischen Bekanntwerden unserer Voreltern hören wir von ihren Tanzliedern, was jedoch nicht ausschließt, dass nebenbei zur Abwechslung beim Tanz von Spielleuten noch immer fortgetrommelt, gepfiffen und zu den Liedern gegeigt wurde; schon das Erwähnen von Thüringer und Elsässer Tänzen zur Minnesingerzeit kann das bestätigen.

Durch das ganze Mittelalter sang das deutsche Volk zu seinem Tanze; dafür zeugt nicht nur das Vorhandensein vieler Tanzlieder, sondern auch das wiederholte Predigen gegen unzüchtige Tanzgesänge und die darauf bezüglichen obrigkeitlichen Verbote. Wir finden zwar schon seit Anfang des 16. Jahrhunderts Tanzlieder für Instrumente (Laute, Orgel, Klavier) arrangirt und Tänze ohne Text für besagte Instrumente komponirt. Allein das Gedrucktsein der Lauten- und Orgelstücke beweist noch nicht, dass man auch wirklich nach ihnen getanzt habe. Im Gegentheil waren solche Lautenstücke wie auch die Sätze für die Orgel bloß Hausmusik, zur Unterhaltung der Vornehmen bestimmt; denn die Laute war ein gar schwer zu erlernendes vornehmes Instrument, das durch seinen magern Ton zum Tanzaufspielen für die Menge sich nicht eignete; ebensowenig dürfte damals zu dem Klange der Spinetten und dem Hausorgelspiel gehüpft und getanzt worden sein, wie ich später noch darlegen werde.

Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass das deutsche Volk noch das ganze 16. Jahrhundert hindurch zu seinen Tänzen gesungen habe. Erst nach der Mitte des 17. Jahrhunderts, seit dem Emporkommen der Instrumentalmusik in Theater, Konzert und Kirche verstummte allgemach das gesungene Tanzlied und an die Stelle der »Gesangtänze« traten die Instrumentaltänze.

Wie waren die Tänze in ältester Zeit beschaffen.

Fragen wir nach der Musik der ältesten Tanzweisen, so sind wir noch übler daran, als mit den Texten, weil alle Musiknoten bis ins 13. Jahrhundert fehlen, auch keine Hoffnung vorhanden ist, jemals Notationen weltlicher Weisen vor dieser Zeit zu entdecken, da in der Regel keine niedergeschrieben worden sind. Würde ja noch etwas derartiges aufgefunden, so könnte es nur mit den unsichern und schwer zu entziffernden Neumen notirt sein, die höchstens die Tonfolge andeuten, alle Tonhöhe, Tonart und Rhythmus aber unbestimmt lassen.

Um nur ein annäherndes Bild von der musikalischen Beschaffenheit der ältesten Singweisen zu den Reigenliedern zu erlangen, müssen wir die wenigen noch erhaltenen echten Volksreigen-Melodien untereinander vergleichen und die

noch lebenden Kinderreigen zur Ergänzung des Bildes hinzunehmen. So oder ähnlich wie diese waren die alten Volksreigen.

Die Ringelreihen-Melodien unserer Kinder lassen in Betreff ihrer Tonfolge eine große Ähnlichkeit untereinander und ebenso eine auffallende Familienähnlichkeit mit den Volksreigen des spätern Mittelalters erkennen, was für das hohe Alterthum der Kinderreigen, wiederum aber auch für die Annahme spricht, dass in den Melodien der Kinderreigen, sowie in deren Ausführung uns alte Volksreigen erhalten geblieben sind. Ich habe nach langer Untersuchung aus den so oft wiederkehrenden melodischen Formen folgende drei Grundgestalten (Typen) aufgestellt, denen sich mit wenig Varianten fast alle Kinderreime und älteren Volksreigen unterordnen lassen:

I. Typus.

Verweilen auf der Quint, mitunter die nachbarliche Sext berührend und zum Schluss in die Terz herabsinkend.

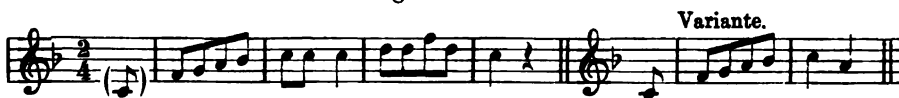


Darnach gehen folgende Texte von Kinderreigen und alten Tanzliedern:

- Ringel, Ringel, Reihe. S. 294, MB. 306^a.
 Ringel, Ringel, Rosenkranz. S. 295, MB. 306^b.
 Summer, Summer Maie! [zum Frühlingsumzug der Kinder. Erk II, 2, 36.]
 Stab aus! dem Winter gehn die Augen aus. MB. 306^c.
 Tra-ri-ra! der Sommer der ist da!
 Regne, regne Tröpfchen.
 Krone, Krane, schwickle Schwane. S. 296 f.
 Nix in der Grube. MB. 306^d.
 Hermann, sla Lärm an. MB. 306^e.
 Blau, blau Blumen auf mein Hut. MB. 323.
 Aus fremden Landen komm ich her. MB. 15^a.
 Mit Lust tret ich an diesen Tanz. MB. 15^b.

II. Typus.

Aufsteigen bis zur Quint.



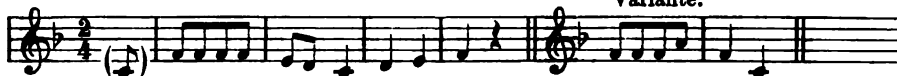
Das ist die Grundlage zu folgenden Tanzliedern und Kinderreigen:

- 'S isch no nit lang, dass gregnet hat. MB. 313^a.
 'S is gor nit lang, dass greigent hat. MB. 313^b.
 Mei Mutter kocht mir Zwiebl und Fisch. MB. 312.
 Fuchs, du hast die Gans gestohlen. MB. 310.
 Jammer in der Grube. MB. 309.
 Jubelmelodie der Echternacher Springprocession. MB. 311.
 Siebensprung. MB. 316. 317.
 So treten wir herfüre. MB. 322.
 Es regnet auf der Brücke. S. 299, MB. 308.
 Tuk, tuk, tuk, mien Hähneken. Erk I, 3, 5.

III. Typus.

Herabsteigen vom Grundton bis zur Unterquart.

Variante.



Darnach singt man:

Adam hatte sieben Söhn'. MB. 327^a.Et ging en Paterke langs de Kant. MB. 327^a.Daer ging en patertje langs de kant. MB. 327^b.Die Gans die kommt aus Sachsen. MB. 327^c.

Es steht auf unserer Wiesen. MB. 325.

Op de gröne Wese. MB. 326.

Nimm sie bei der schneeweißen Hand. MB. 323.

Es kam ein Mann von Nineveh. [Kinderreigen, die Verlobung darstellend, in Schleswig-Holstein und Sachsen bekannt, s. S. 309.]

Do kohm all ein Kanönneken an, Omen, domen, dis. [Dasselbe Spiel am Niederrhein. Erk II, 4/5, Nr. 49.]

Sellerie und Suppenkraut. S. 307, MB. 307.

Rosmarin und Thymian wächst in unserm Garten. S. 307, Mel. MB. 307.

Lange, lange Reihe, zwanzig ist eine Steige. S. 295, MB. 307.

Aller Wahrscheinlichkeit nach war für die Tanzweisen der frühesten Zeiten, wie noch jetzt, die Durtonart vorherrschend. Das war offenbar die Ursache, weshalb bei gelehrten Musikern des Mittelalters das Dur (ionisch) für lasciv galt und für kirchliche Musik verachtet war. Auch der Umstand, dass die ältesten, durch mündliche Tradition auf uns gekommenen Reigenmelodien alle aus Dur gehn, spricht für meine Vermuthung. Für die düstern Balladen mag man wohl Moll angewendet haben, für die lyrischen heitern Reigen dagegen Dur. Nur diese beiden Tongeschlechter hatten die deutschen Spielleute vermuthlich längst, während die »Musiker« sich mit den aus dem Orient gebrachten, den Abendländern aufgedrungenen nebulösen Kirchentönen herumplagten; zu dieser Annahme des Musikhistorikers Kiesewetter neige ich mich auch.

Ob die altdeutschen Tanzweisen im geraden oder ungeraden Takte gingen, ist ebenfalls eine offene Frage. Nach meinem Dafürhalten wurden sie in beiden Taktarten gesungen und getanzt. Die Musikhistoriker Fétis und Coussemaker entzifferten jede alte Melodie des 8.—12. Jahrhunderts durch Übertragen in den Tripeltakt. Mag dieses Verfahren für die lateinische und französische Sprache einiges für sich haben, mag es auffallen, dass bis in das 14. Jahrhundert für die Tondauer (Mensur) nur zwei Zeichen (longa und brevis) vorhanden sind, die in ihrer Aufeinanderfolge immer nur den dreizeitigen Takt $\blacklozenge \blacklozenge | \blacklozenge \blacklozenge |$ etc. uns vorführen, und diese Erscheinung auch in den erhaltenen Neidhart'schen Weisen anzutreffen sein: für die deutsche Musik sehe ich keinen Grund, warum sie vor Zeiten bloß aus Tripeltakt bestanden haben sollte. Beide Grundformen des Zeitmaßes kann der Deutsche seit Beginn des 14. Jahrhunderts durch Denkmäler nachweisen und hat sie jedenfalls schon seit undenklichen Zeiten gebraucht, da so etwas, wie gerader Takt, nicht erst erfunden wird, sondern mit dem Schritte dem Menschen angeboren ist. Ich kann daher dem Ausspruche Richard Wagners, der den geraden Takt für den urdeutschen erklärt, nicht unbedingt beipflichten. Ist damit bloß die Lieblingstaktart gemeint, darin deutsche Meister bis auf Wagner (und

gerade Letzterer) ihr Bestes niedergelegt haben, so stimme ich bei, obgleich der deutsche Walzer dabei etwas in Verlegenheit kommt.

Verlassen wir nun das Gebiet des Möglichen, aber doch Ungewissen, und treten wir auf historischen Boden.

Eine ansehnliche Zahl alter Tanzweisen in Noten und mit Text ist uns glücklicher Weise aus dem Mittelalter gerettet und zwar theils in Handschriften, theils in Drucken uns erhalten. Freilich laufen sie nicht auf der Gasse herum, sondern man muss darnach suchen, lange suchen und man wird für diese Musikgattung aus der Vorzeit noch manches finden, das den bisherigen Forschern entgangen ist, oder von ihnen, weil sie nur nach geistlicher Chormusik oder mehrstimmigen weltlichen Liedern spürten, als werthlos bei Seite geschoben wurde.

Die ältesten Überreste deutscher Tanzmusik reichen bis ins 13. Jahrhundert¹ zurück: es sind einige Tanzliederweisen, die sich zu Neidhart's Gedichten erhalten haben. Die Handschriften, darin die Musiknoten überliefert sind, stammen erst aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts, die Gedichte mit Melodien sind offenbar zum Gebrauch für Spielleute zusammengetragen.

Die Notation der Neidhart'schen Melodien, abgedruckt nach der alten Handschrift in v. d. Hagen's Werk »Minnesinger« IV. Band Notenbeilagen, ist zwar leserlich, aber in der Mensur der Noten so ungenau und unzuverlässig, dass man seine liebe Noth hat, ein halbwegs singbares Musikstück herauszufinden und weil die Noten vom Text gänzlich getrennt sind, kann die Textunterlage nicht ohne Schwierigkeit und ohne einigen Zwang geschehen. Ich habe versucht, drei Sommerlieder und einen Reien von Neidhart in moderne Noten zu übertragen, und in MB. Nr. 1—4 mitgetheilt.

Neidhart's Melodien, die entweder von ihm selbst oder wenigstens aus jener Zeit herrühren, sind meist im Tripeltakt zu singen. An mehreren Stellen scheint sich sogar der Taktwechsel einzustellen, d. h. solche Abwechslung, dass nach einigen $\frac{3}{4}$ Takten mehrere in $\frac{4}{4}$ Takt kommen, dann $\frac{3}{4}$ Takt wiederkehrt und so fort.

Die sonderbaren Überschriften zu Neidharts Melodien, als: *tisell tasell*, *der schwarze dorn*, *der veyhel*, *der sawerkubel*, *das seil*, *der prem*, *krenzelein*, *rephun*, *das guldin hun*, *hasenjaid*, *Nithart im vaz* und dergl. mehr können recht wohl die Namen für Tanzweisen sein, welche diese Benennung den zuerst dazu gesungenen und später verloren gegangenen Tanzreimen verdanken.

Ähnlich mag es sich mit den Überschriften verhalten, die über dreistimmigen Tonsätzen (ohne Text) in einem handschriftlichen Liederbuch des 15. Jahrhunderts in der Königlichen Bibliothek zu Berlin [Ms. mus. Z 98] stehen. Mehrere Sätze daraus hat R. Eitner in seine »Tänze des 15.—17. Jahrhunderts« (Beilage zum VII. Jahrgang der Monatshefte) aufgenommen und zweifelt nicht daran, dass mit den sonderbaren Titeln »Bauernschwanz«, »neuer Bauernschwanz«, »Pfauschwanz«, »Rattenschwanz«, »Kranichschnabel« deutsche Tänze gemeint sind. Ich gebe aus jenen dreistimmigen Sätzen bloß die Hauptmelodie in kleineren Noten als MB. 50—54. Die Weisen, vorausgesetzt dass sie wirklich Tanzweisen waren, erscheinen für den Tanzschritt sehr ungefügt. Auffallend ist, dass einem dreistimmigen Satze des Berliner Liederbuchs, der die Überschrift »der fochs schwantz« führt, gar ein geistlicher, lateinischer Text untergelegt ist, welcher lautet: »O lux luminis, splendor etiam syderis, illumina« etc.

¹ Auch die Franzosen können vom Tanz kein älteres Monument aufweisen, als die aus dem 13. Jahrh. stammende *Cantilena choreae*, die mit einem lateinischen moralisirenden Texte sich erhalten hat. Ich gebe sie in MB. 80.

Einige dieser Tänze hat das Berliner Liederbuch gemeinsam mit dem sogenannten Walther'schen dreistimmigen Liederbuch des 15. Jahrhunderts (Hschr. auf Münchner Hof- und Staatsbibliothek, von R. Eitner 1880 in Partitur erschienen). Diese Parallelmelodien hat Eitner in seiner Tanzsammlung gebracht. Aus andern alten Liederhandschriften mit Musiken habe ich für meinen Zweck, die alte Tanzweise durch Notenbeispiele zu illustriren, wenig ausbeuten können.

In der Jenaer Minnesingerhandschrift aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts konnte ich nichts Tanzmäßiges finden. Höchstens gehört hierher der in diesem Codex S. 46 stehende 145 Zeilen lange und langweilige »Leich vom wilden Alexander, der anhebt:

Min trüchlichcz klagen
ist daz, daz mich vorsneit
minne, o wê! [s. Bartsch, Liederdichter 223.]

Auch in der Wiener Handschrift (Nr. 509 Bl. 44^b) füllt dieser Alexander-Leich mit seiner sehnsüchtigen Klage über acht Seiten mit Punktnoten.

Die alte Leichform, wie sie dereinst beim Tanz üblich war, kann man an diesem musikalischen Ungeheuer wahrlich nicht studieren. Nur soviel ersieht man: der Text ist durchkomponirt, nur die drei Anfangszeilen wiederholen ihre Melodie, dann geht es in musikalischen Phrasen, ohne dass eine Wiederholung kommt, oder ein Motiv festgehalten wird, bis ans Ende wüste fort. Recht gut war für die Poesie und Musik, dass solche Unform aufgehört hat.

In der 1392—1400 geschriebenen Spörl'schen Liederhandschrift (Wiener Hofbibliothek Nr. 2886) und in der gleichalterigen Lambacher Liederhandschrift (Wiener Hofbibliothek Nr. 4696) fand ich zu meiner Überraschung und zwar übereinstimmend notirt zum erstenmal die deutsche Tanzform, aus Vor- und Nachsatz bestehend, zu dem sehr lusternen Texte: »Untarnslaf tut den sumer wol« [MB. 8].

Aus dem Locheimer Liederbuche [Handschrift des 15. Jahrhunderts, um 1452—60 zusammengetragen, in der gräflich Stollberg'schen Bibliothek zu Wernigerode. Herausgegeben von Dr. W. Arnold. Leipzig 1867] wüsste ich keine andere Tanzweise zu nennen, als die schon mehrfach gedruckte: »Ich spring an disem ringe« [MB. 11].

Gedenken wir nun der zahlreichen reizenden Tanzlieder mit ihren Melodien, die uns in gedruckten Stimmbüchern des 16. Jahrhunderts aufbewahrt blieben. Sie sind für mehrstimmigen Gesang bearbeitet in Mensuralnoten geschrieben und ihre Aufführung gehörte zur Hausmusik jener Zeit. Weil solche Liederbücher schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts gedruckt erschienen und darin neben Gesellschaftsliedern auch allerlei alte bekannte Volkslieder vorkommen, so darf man die Entstehung mancher dieser Volksweisen wenigstens ins 15. Jahrhundert, in die Blüthezeit des deutschen Volksgesanges, zurückdatiren.

Die gedruckten Liederbücher des 16. Jahrhunderts, welche mehrstimmige Tonsätze der verschiedensten Meister in Menge enthalten, will ich hier kurz mit ihrem Titel aufzählen. Das Bibliographische dazu giebt mein »Altdeutsches Liederbuch«. Es sind: 1) Oeglin's Sammlung. Augsburg 1512. 2) Peter Schöffler's I. Liedersammlung. Mainz 1513. 3) Grasliedlin. Frankfurt a. M. 1535. 4) Gassenhawerlin. Das. 1535. 5) Reutterliedlin, Das. 1535. 6) Gassenhawer und Reutterliedlin, circa 1536. 7) Johann Ott's Liederbuch. Nürnberg 1534. 8) Heinrich Finck's Lieder. Nürnberg 1536. 9) Peter Schöffler's und Apiarius' Liederbuch.

1537. 10) Johann Petreius, *Trium vocum cantiones*. Nürnberg 1541. 11) Georg Rhaw, *Tricinia*. Wittenberg 1542. 12) Georg Rhaw, *Bicinia*. Wittenberg 1544. 13) Joh. Ott's III. *Liederbuch*. Nürnberg 1544 (Neue Partitur-Ausgabe durch die Gesellschaft für Musikforschung). 14) Wolfgang Schmelzfel's *Quodlibet*. Nürnberg 1544: »Guter seltzamer vnd kunstreich deutsch gesang, sonderlich durch etlich künstliche Quodlibet«. 15) Georg Forster's *Liedersammlung* in 5 Theilen. Nürnberg 1539—1556.

Wir finden in diesen kostbaren Sammlungen unter den volksmäßigen Weisen jedenfalls auch manche zum Tanze gesungene Volksmelodie; auch zuweilen da, wo das Lied nicht als Tanzlied (wie das in MB. Nr. 13 gegebene durch Vor- und Nachtanz erkenntliche) angezeigt ist. — Die Hauptmelodie (*cantus firmus*) ist nach damaligem Brauche fast immer in die Tenorstimme gelegt. Sind dort die Singweisen mit eckigen Noten von langer Dauer notirt, so haben wir uns jedenfalls jede Note doppelt oder vierfach rascher gesungen zu denken und bei der Übertragung in moderne Noten die alte Notendauer entsprechend zu kürzen. Wenngleich zuweilen die Tonsetzer (Kontrapunktisten) behufs ihres mehrstimmigen Satzes manche Variante an der vorhandenen Melodie sich erlaubten, so sind dergleichen kleine Abänderungen doch nicht im Stande, uns das schöne Bild vom Volksgesange und zugleich vom Singtanze des deutschen Volks im 15. und 16. Jahrhundert zu entstellen.

Aus diesem Liederschatz jener Zeit habe ich eine Anzahl solcher Tanzlieder mit ihren Singweisen in meinen Musikbeilagen mitgetheilt. Von Mittheilung der damaligen Harmonie musste ich Platzes halber hier absehen. Wir haben an der Melodie den Lebensträger und die Seele des Tanzes der Vorzeit; diese Melodien sind durchaus nicht zu verachten, sogar zuweilen überraschend schön. Sie sind sämtlich in der Form abgerundet, in ihren Theilen symmetrisch aufgebaut, oft nur aus einer einzigen Periode oder meistens nach Form des dreitheiligen Liedes, mit Wiederholung des ersten Theiles und einem Nachsatz, wie ihr Text mit seinen beiden Stollen und dem Abgesange klar anzeigt. Sie eignen sich recht wohl zum Tanz, die geradtaktigen Melodien zum langsam getretenen, die im dreitheiligen Takte zum Springtanze und Reigen.

Bezüglich ihres Charakters haben sie fast alle etwas Ruhiges, Ernstes, fast Schwerfälliges in ihrer Bewegung. Bedenken wir aber, dass im Mittelalter Alles langsamer als jetzt von statten ging, so werden wir von jenem Zeitalter nicht fordern, was etwa unsere eisenbahnartige, raschlebige Zeit verlangt, und werden dann jene in mäßiger Freude und moderirt im Tempo an uns vorüberziehenden Tanzweisen nicht ungerecht beurtheilen.

An die mehrstimmigen Liederbücher des 16. Jahrhunderts schließen sich einige, welche nur einstimmige Melodien und zwar zu geistlichen Texten sogar Tanzweisen darbieten. Weil hier die Kontrapunktiker an der Melodie nichts gemodelt haben, so sind uns darin unverfälschte Tanzweisen jener Zeit gerettet.

Zu diesen Liederbüchern gehört zunächst das niederländische Gesangbuch »Souterliedekens« (d. h. Psalmlieder auf weltliche Melodien), Antwerpen 1540. Darin sind auch vier altniederländische Tanzweisen mit ihren Anfangsworten enthalten [s. MB. 79].

Ferner bringt eine von Valten Vogt gefertigte Liedersammlung »Geistliche Ringeltentze. Aus heiliger Schrift, Vor die Jugend. Gedruckt zu Magdeburg durch Hans Walther 1550« 17 geistliche Texte zu 6 Tanzweisen, die in Noten beigedruckt stehen. Diese weltlichen Ringeltanzmelodien gebe ich in den Musikbeilagen 15—20.

Die ältesten Tänze für Instrumentalmusik.

Sie begegnen uns zuerst im 16. Jahrhundert. Die Spielleute des Mittelalters aber, welche die Tanzlieder mit ihren Melodien erfanden und verbreiteten, mögen schon lange vor dieser Zeit Tänze bloß für Instrumente (ohne Gesang) aufgespielt haben, davon leider nichts mehr erhalten ist. Wir können also rückwärts den Zeitpunkt für die Entstehung der Instrumentaltänze nicht sicherstellen. Nur so viel steht historisch fest, dass die Tänze eine kunstgemäße, mehrstimmige Bearbeitung für Klavier, Orgel und Laute erst im 16. Jahrhundert erfahren haben und für allerlei Streich- oder Blasinstrumente gesetzt erst zu Anfang des 17. Jahrhunderts vorkommen.

Die frühesten Tonstücke für Instrumente aller Art (als für Laute und Geigen, Orgel und Klavier) waren Übertragungen von mehrstimmigen Gesangstücken: es waren geistliche und weltliche Lieder, lateinische Motetten, italienische Madrigale und Canzonetten. Neben die Gesangstücke ohne Worte traten bald auch Volkstänze (deutsche, französische und italienische), welche vorher von Spielleuten aller Länder meist bloß einstimmig (melodisch) mit Sackpfeifen- und Trommelbegleitung aufgespielt worden waren, jetzt aber kunstgerechte harmonische Begleitung bekamen.

Solche mehrstimmige Tänze erschienen damals in Tabulaturen gesetzt (d. h. für Tasteninstrumente und für Laute in eine Art Partitur gebracht) und waren mit geringen Koloraturen ausgeziert, bald aber in allen Stimmen figurirt. Von den ursprünglichen Texten setzte man bloß die Anfangsworte als Überschrift.

Wenden wir uns zunächst zu den Tänzen, die uns in deutschen Lauten- und Tabulaturbüchern des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts begegnen, so haben wir diese Bücher nach ihrem gekürzten Titel erst vorzuführen. Es sind der Zeitfolge nach:

1. Hans Judenkunig, Lautentabulatur. Wien 1523.
2. Hans Gerle, Lautenbuch. Nürnberg 1532.
3. H. Jakob Wecker, Lautenbuch. Basel 1552.
4. Seb. Ochsenkühn, Tabulaturbuch auff die Laute. Heidelberg 1558.
5. Wolf Heckel, Lautenbuch. Straßburg 1562.
6. Bernh. Jobin, New erlesener Lautenstück. Straßburg 1572.
7. Melchior Newsidler, Teutsch Lautenbuch. Straßburg 1574. (Vermehrte Auflage 1594.)
8. Matthäus Weisselius, Tabulatura (mit lateinischem Titel). Frankfurt a. O. 1573. Andere Ausgabe mit deutschem Titel: Tabulatura oder Lautenbuch allerley künstlicher Präambula, auserlesener teutscher und polnischer Tänzte, Passamezen etc. auff der Laute zu schlagen. Frankfurt a. O. 1592.
9. Gregor Krengel, a) Tabulatura nova. Frankfurt a. O. 1584. b) Lautenstück verschiedener Art. Dasselbst 1584.
10. Adrien Denß, Florilegium. Köln a. Rh. 1594.
11. J. Rühling, Tabulaturbuch ca. 1590. (Handschrift der Berliner Königlichen Bibliothek.)
12. Hainhofer's Lautenbücher. Anno 1603. (2 Folianten.) (Handschrift der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel.)
13. J. B. Besard (geboren zu Besançon, lebte später als Dr. jur. und Advokat in Augsburg, berühmter Lautenspieler), Thesaurus harmonicus. Köln 1603. Novus partus. Augsburg 1617. (Beide Werke enthalten Arrangements für die Laute.)

14. Niederländisches Lautenbuch von Thysius aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. (Mit kritisch-historischer Einleitung und Anmerkungen neu herausgegeben von Prof. Dr. J. P. Land in Leyden: *Het Luitboek van Thysius*. I. Heft: Niederländische weltliche Singweisen. II. Englische Singweisen. III. Französische Melodien. IV. Tanzweisen.

15. Tabulatur für Cyther mit 6 Saiten (1592). Ms. Dresd. J. 307. Enthält 22 mehrstimmige Musikstücke (Choräle, weltliche Lieder und Tänze), welche für den kursächsischen Prinzen Johann Georg I. von seinem Musiklehrer geschrieben sind.

Die Musik in den Tabulaturen ist bekanntlich mit schwerfälligen Zeichen. Buchstaben und Ziffern notirt, darum nur für denjenigen lesbar, der zu ihrer Entzifferung monatelang sich Mühe gab und Fachkenntnis dazu auf historischem Wege sich zu verschaffen nicht scheute. Mit Recht fragt der germanistische Alterthums- und Sprachforscher Herr v. Lassberg (1838) in einem Briefe an Uhland (s. *Uhlands Schriften* IV, 189) bei Auffindung einiger Blätter mit Lautennotation: »Wer kann diese alte Musik lesen?« Die gefundenen 6 Querfolioblätter Mspt. aus dem XVI. Jahrhundert enthielten: 1) Der Benzenauer in Tanz Weis. 2) Der Schwarz Knab, Tanzweis gefloreret. 3) Sankt Jacobis Dantz. 4) Der Morigen Dantz. 5) Der Hoppen Dantz.

Seit der Zeit, als Lassberg jene Frage nach Entzifferung aufwarf, sind wir in der Musikgeschichte etwas weiter gertickt und ist es mehreren fleißigen Forschern gelungen, solche Tabulaturen zu lesen und zu übertragen. Ich gebe aus obgenannten Lautenbüchern eine Anzahl einstimmiger Tanzweisen in modernen Noten (MB. 57—75), aber nicht um ihrer Schönheit willen, sondern nur um dem Wissensdrange derer zu begegnen, welche einmal die so oft und viel genannten Tänze jener Zeit klingend vor sich haben möchten.

Diese Tanzstücke für Laute sind zweifelsohne durch das Arrangement uns in verderbter Gestalt überliefert. Mager und dürftig verhält sich der Klaviersatz gegenüber dem glänzenden Orchester einer Sinfonie; so ähnlich, aber noch viel dürftiger abfallend verhält sich der Lautensatz zu einem guten Klaviersatze. Gehaltene und getragene Töne giebt es nicht, immer nur ein Klimpern und Knipern. Wegen mancher schweren oder ganz unmöglichen Griffe auf der Laute mussten dort einzelne Melodie- oder Accordnoten abgeändert, nachgeschlagen oder ganz ausgelassen werden. Die gesungenen langen Noten der einfachen Volkstanzweise werden vom Lautenisten in kleine Ziernoten und Schnörkel aufgelöst, um die Melodie beweglicher und schmackhafter zu machen, was man »florieren«, »gefloriet« nannte.

Die im Lautensatze hinzugefügte Harmonie, die gern einen vierstimmigen Chorsatz erstreben will, war meist eine lückenhafte, zuweilen ganz barbarische, bei deren Anhören die Haare sich sträuben möchten. Weil jene Lauten-Harmonie zumeist für unsere Ohren unerträglich und ohne Kunstwerth ist, so habe ich von derselben nur wenige Proben (MB. 132—138) gegeben.

Untersuchen wir nun die Orgeltabulaturbücher nach Tänzen. Die ältesten gedruckten Orgelbücher, die zugleich für Klavierinstrumente dienten, sind in Deutschland folgende:

1. Arnolt Schlick, Tabulaturen Etlicher lobgeseng und liedlein vff die orgeln und lauten. Mentz, bei Peter Schöffler 1512.
2. E. Nic. Ammerbach, Orgel oder Instrument Tabulatur. Leipzig 1571.
3. Bernh. Schmid, Tabulatur auff Orgel vnd Instrument. Straßburg, bei Bernh. Jobin 1577.

4. Jacob Paix, Orgel-Tabulaturbuch. Laupingen 1583.

5. Bernh. Schmid (jun.), Tabulatur auf Orgel und Instrument. Straßburg 1607.

6. Joh. Woltz, Nova musices organicae tabulatura. Basel 1617.

7. Sam. Scheidt, Tabulatura nova (Orgeltabulatur). Hamburg 1624.

In allen diesen deutschen Orgelbüchern (mit Ausnahme des Schlick'schen Nr. 1) sind neben andern Musikstücken auch zahlreiche Tänze zu finden, wenn solches auch auf dem Titel nicht angezeigt ist. Sie sind von gelehrten Organisten arrangirt, theils komponirt, darum im Satz reiner, als die in Lautenbüchern stehenden Tanzbearbeitungen, obwohl auch hier unser modernes Ohr von manchen Quint- und Octavparallelen, weit mehr aber von schreiendsten Querständen hart beleidigt wird. Der harmonische Satz sucht wie in Chorliedern und Motetten die Vierstimmigkeit wiederzugeben. Die Melodik klingt wenig reizend und ist noch trockner als die aus der Tonart beinahe nicht herausgehende Harmonie. Sie klingen im Ganzen wenig zum Tanz lockend, herbe, unbeholfen. Es ist ein ermüdender Kling-Klang, ohne melodische Mannigfaltigkeit und ohne Aufschwung, ohne Charakteristik der einzelnen Tänze. Wie ein Tanz klingt, so klingen sie beinahe alle. Für Musiker und Musikfreunde habe ich eine kleine Anzahl solcher für Orgel und Klavier bearbeiteter Tänze in ihrem mehrstimmigen Originaltonsatze MB. 141—156 mitgetheilt.

In Frankreich sind zwei Sammlungen von Tänzen für Orgel oder Klavier als älteste Quelle für französische Tanzmelodien namhaft zu machen:

1. Attaignant's Sammlung. Paris um 1530: »Quatorze Gaillades, neu Puanes, sept Branles et deux Basses Dances le tout reduict de musique en la tabulature du ieu d'orgues, Espinettes, Manicordions et telz semblables instruments musicaulx. Imprimees a Paris par Pierre Attaignant.« [40 Bl. kl. 4^o. K. Bibl. München.]¹

2. Golier's Sammlung für Spinett arrangirte Musikstücke. Lyon 1560: »Premiere livre de tabulature d'Espinette: Chansons, Madrigale et Galliards. Lyon, S. Golier, 1560«.

Ein Buch bloß mit Tänzen für Klavier, wohl das älteste seiner Art, erschien 1551 zu Antwerpen von und bei Susato, d. h. von Soest in Westfalen gebürtig. Der niederländische Titel heißt: »Het derde musykboekken . . . daerinne begrepen syn alderhande dansery . . . zeer lustich ende bequaem om spelen op alle musicale Instrumenten«, zu deutsch: »Allerhand Tänze, welche sehr lustig und bequem auf allen musikalischen Instrumenten zu spielen sind«. Unter Instrumenten sind die Tasteninstrumente Clavichordum, Monochordum, Spinett und Orgel zu verstehen.

Denjenigen, welche durch Aufspielen von Orgeltänzen etwa die Kirchen entheilt glauben oder gar vermeinen (weil einige Schriftsteller es gesagt), man habe nach Psalmweisen getanzt, bin ich zur Beruhigung eine Aufklärung schuldig. Die Orgel war im Mittelalter nicht bloß Kirchen-, sondern auch in ihrer kleinen tragbaren Form (als Portativ) sehr beliebt als Hausinstrument, das man auf den Tisch stellte und mit Hilfe eines Windmachers (Kalkanten), wozu oft die ehrsame Hausfrau sich herbeiließ, ähnlich wie unsere Physharmonika behandelt wurde. Für diese kleinen Hausorgeln und für Klaviere haben die Organisten jener Zeit ihre Tanzstücke gesetzt und publicirt, also zur Hausmusik, nicht aber für den

¹ Notenproben daraus findet der Leser in MB. 141. 142. Noch andere Tanzsammlungen zu 4 Stimmen aus derselben Druckerei habe ich unter Pavane (S. 135) angeführt. Sie befinden sich ebenfalls in der Königlichen Bibliothek München.

kirchlichen Gebrauch waren jene Orgel- und Instrumentaltänze bestimmt. Und wären sie ja in den Kirchen zuweilen gespielt worden, so erkannte Niemand mehr den Tanzrhythmus, da die Melodie langsam gespielt und figurirt wurde, also ähnlich klang wie ein figurirter Choral, bei welchem man gewiss nicht zum Hüpfen sich angeregt fühlt.

Überdies waren in jener Zeit Kirche und Haus noch inniger verbunden, Geistliches und Weltliches nicht so getrennt wie in unsern Tagen, und darum fanden die Alten keinen Verstoß gegen den guten Geschmack, wenn sie Weltliches auf Geistliches übertrugen.¹

Die Behauptung, dass man nach Psalmen getanzt habe, ist als eine irrige zurückzuweisen. Wohl aber hat das Umgekehrte stattgefunden: man hat auf alte Tanzweisen geistliche Texte gedichtet und Tanzlieder geradezu umgedichtet, was vielfach in Deutschland (wie in den Niederlanden durch die Souterliedekens) geschehen ist. Alle jene gewesenen Tanzmelodien haben sich aber nicht im Kirchengesange erhalten, und ich wüsste unter den protestantischen Chorälen keinen einzigen mehr zu nennen, der auf Volkstanzweise sich gründete; selbst diejenige Tanzmelodie, (MB. 15), welche Dr. Luther für sein Weihnachtslied »Vom Himmel hoch da komm ich her« benutzte und 1535 drucken ließ, ist schon 1539 von ihm selbst durch eine andere, die noch jetzt gesungene, ersetzt.

Ob nach den Orgeltänzen des 16. Jahrhunderts im Hause getanzt worden ist, halte ich nicht für wahrscheinlich. Ebenso wenig dürfte man nach dem sehr dünnen Klange der Spinetts und Virginals, wie die alten kleinen Klaviere damals hießen, gehüpft haben. Auf den Abbildungen von Tanzenden sehen wir immer Spielleute mit allerhand Instrumenten, niemals aber einen Tanz zum Klavier oder gar zur Orgel abgebildet, auch in keinem Buche hören wir von dergleichen.

Betrachten wir die Form der Tänze vom 14.—16. Jahrhundert, so finden wir eine ganz eigenthümliche Taktumwandlung, die für deutsche wie für italienische Tänze stehend war. Sie bestand darin, dass der zuerst in geradem Takte gesetzte Tanz (prima pars, Vortanz) gleich darauf in ungeradem Takte wiederholt wurde und dabei wohl einige Abänderungen erfuhr, im Wesentlichen aber doch dieselbe Melodie war. Diese veränderte Wiederholung der Tanzmelodie, jetzt im $\frac{3}{2}$ Takt, nannte man secunda pars oder proportio (verstümmelt Proportz), auch Springtanz, Huppauß, Hoppeltanz, Nachtanzt. Bei manchen Hoftänzen heißt der Nachtanzt auch Gassenhauer. Bei den Italienern hieß der zweite Satz, der in lebendigeren, springenden Pas ausgeführt wurde, Saltarello. Diese taktische Einrichtung war die nothwendige Folge der uralten zwei Hauptarten vom Tanz, nämlich umgehender und springender. Für jenen tanzmäßigen Umzug oder Vortanz diente der gerade Marschtakt, für den gesprungenen und gehüpften Nachtanzt wurde der $\frac{3}{2}$ Takt aufgespielt.

Solche Taktumwandlung an einer und derselben Melodie ist als ein stehender Gebrauch vom 14.—17. Jahrhundert am deutschen Tanz nachzuweisen. Ich fand ihn durchweg in allen Orgel- und Lautentabulaturbüchern des 16. Jahrhunderts für alle Tänze ausgeübt, wenn letztere nicht durch die Beischrift »Springtanz oder Huppauß« bloß auf den $\frac{3}{2}$ Takt angewiesen waren. Ebenfalls sichtbar ist diese Umformung an den vierstimmigen Tanzliedern des 16. bis Mitte des

¹ Mehr über diesen Gegenstand in C. F. Beckers Hausmusik in Deutschland S. 20 und 21.

17. Jahrhunderts zu finden. Man vergleiche die MB. Nr. 8. 13. 14. 45. 48. 49. 66. 69. 135. 143—147. Weil eins dieser Tanzlieder mit Vor- und Nachtanz (Nr. 13) schon 1513 in der von Peter Schöffer herausgegebenen Liedersammlung vorkommt, also mindestens zu Ende des 15. Jahrhunderts schon bekannt war, so darf man folgern, dass jene Taktwandelung schon im 15. Jahrhundert stattfand. Ich gehe noch weiter rückwärts bis zum Jahr 1392. Weil aus dieser Zeit das älteste mir bekannte, aus Vor- und Nachtanz bestehende deutsche Tanzlied (s. MB. Nr. 8) stammt, so habe ich damit den Beweis erbracht, dass die Deutschen schon im 14. Jahrhundert die erwähnte Takteinrichtung des Vor- und Nachtanzes hatten.

Woher mag diese interessante Erscheinung gekommen sein? Ist sie wohl in Deutschland oder in romanischen Ländern entstanden? Das kann erst entschieden werden, wenn für die Geschichte der weltlichen Musik Italiens mehr gethan worden ist, als bis jetzt. Wir wissen nur so viel, die Italiener im 16. Jahrhundert hatten in ihrer Aufeinanderfolge von Paduana ($\frac{4}{4}$) und Gagliarda ($\frac{3}{2}$ Takt) dieselbe Taktwandelung, welche die Deutschen schon im 14. Jahrhundert kannten. Recht wohl kann zu beiden Völkern diese Einrichtung aus der tanzlustigen Provence gekommen und schon zur Zeit der Troubadours und deutschen Minnesinger in Brauch gewesen sein.

Für Neidharts Zeit (13. Jahrhundert) ist es mir zwar nicht gelungen, den Vortanz und den durch Taktwechsel entstehenden Springtanz nachzuweisen; nicht ist im Original von Neidhart'schen Singweisen jene Zweitheilung, überhaupt keine Mensurzeichen zu finden; gleichwohl dürfen wir schon für jene Zeit den geraden Takt zum getretenen, höfischen Tanz, sowie den ungeraden für den gesprungenen Reigen der Höflinge und Bauern vermuthen.

Was gab wohl die Veranlassung zu dieser Jahrhunderte lang festgehaltenen Taktumwandelung? Jedenfalls war es der Trieb nach Abwechslung, welcher beim Tanzen zu beiden Grundformen aller Taktmusik greifen und Spielleute dieses Mittel erfinden ließ. Wollte man glauben, das Versmaß in den Tanzliedern habe dazu gedrängt, bald geraden, bald ungeraden Takt zu nehmen, so wäre diese Annahme falsch; denn das Versmaß der deutschen Tanzlieder des Mittelalters ist fast immer das zweizeitige: es besteht der Vers aus dem Wechsel von Hebung und Senkung; Jamben und Trochäen dürfen wir nicht sagen, weil in der deutschen Verskunst damals diese Kunstausdrücke nicht gekannt waren. Selbst im Tripeltakte gab es für den Text nur zwei Zeiten,



mit andern Worten, zum Tripeltakte wurden jambische Verse gesungen, wie die Springtänze in MB. 8. 14. 45 beweisen. Das dreizeitige Versmaß (Daktylus) ist im deutschen Volksliede höchst selten; ich habe es nur einmal durchgeführt gefunden und zwar in den unten citirten Versen: »Es gingen drei Bauern etc.« In manchen Nachtänzen (vergleiche MB. 13. 48) ist die Dreizeitigkeit des Textes nur in einzelnen Takten zur Anwendung gebracht.

Untersucht man die periodische Gestaltung der Tanzmelodien des 14. bis 16. Jahrhunderts, so zeigt sich überall eine gesunde Rhythmik, überall schönes Ebenmaß im Periodenbau, das der Tanz als Lebenselement braucht, nicht aber der Satz des Kontrapunktikers aufzuweisen hat, da periodische Form nicht sein Zweck ist.

In der Regel besteht eine Tanzmelodie aus zwei Theilen (jeder

von vier oder acht Takten), die wiederholt werden. Das ist noch heute die allbeliebte Tanzform und so war es auch im Mittelalter, wovon sich der Leser durch Anschauen der MB. 16—19. 26. 70—75. 150 überzeugen kann.

Noch einfacher sind manche Tanzliedchen in alter Zeit geformt, die oft nur aus einer einzigen Periode von 8 oder 16 Takten bestehen. Als Beispiel dieser einfachsten eintheiligen Liedform führe ich das 1540 bei Forster vorkommende Scherzliedchen an:

Es gingen drei Bauern, die suchten ein' Bärn,
Und als sie ihn fanden, da hätten s' ihn gern.

Hier ist die Melodie dazu:



Auf liebliche Beispiele der Periode von 16 Takten will ich den Leser verweisen:

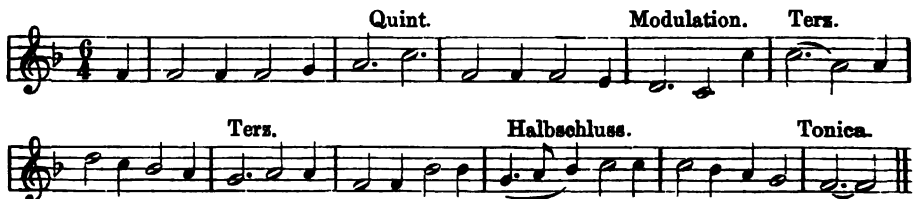
Ach Elslein, liebes Elslein mein (MB. 31).
Mir ist ein roth Goldfingerlein (MB. 34).

Diese eintheilige Liedform von acht Takten, denen meist noch ein Jodler angehangen wird, ist noch heute in den Schnadahtüpf-Melodien (MB. 206—213) zu erkennen.

Auch von der dreitheiligen Liedform wird häufig Gebrauch gemacht, die schon seit der Minnesingerzeit bekannt war; ihre drei Sätze heißen nach der Verstechtechnik, die seit der Meistersingerzeit bis auf Uhland gilt: erster und zweiter Stollen und Abgesang; der zweite Stollen ward nach derselben Melodie wie der erste gesungen, auf diese Wiederholung der Melodie folgte ein längerer Satz mit anderer Melodie bis zum Strophenschluss und dieser Schlusssatz hieß »der Abgesang«. Man kann Proben sehen in MB. 3. 4. 9. 26. 44. 45 etc.

Zuweilen begegnen wir auch Abschnitten von ungerader Taktzahl (z. B. mit drei, fünf, sieben Takten), was uns als Unzulässigkeit beim Tanz erscheint; solche Abweichung von der geraden Zahl der Takte war bald durch die Textworte, bald durch die auszuführenden Pas in französischen Kunsttänzen bedingt; auch scheint es, dass das Gefühl gegen solche rhythmische Unebenheiten bei den Voreltern nicht so empfindlich war, wie das unserige. Übrigens wurde das nothwendige Gleichgewicht dadurch hergestellt, dass solche Theile wiederholt wurden; dann hatte man eine Doppelperiode von zwei mal fünf Takten, also mit zwei gleichen Hälften gehört und das Gefühl für Ebenmaß war befriedigt.

Die Ruhepunkte oder Einschnitte in der Musikperiode wurden (wie heutzutage) bald auf der Terz, bald auf der Quint und am befriedigendsten zum Schluss auf der Tonica gemacht. Auch der Halbschluss (d. h. das Verweilen auf der Obersekunde) wird zur Begrenzung der Abschnitte häufig angewendet. Zur Erläuterung mag ein Beispiel (MB. 33) in Noten hier folgen:



Auffallend ist in alten Volkswesen das zähe Festhalten der Tonalität, also die geringe Modulation in andere Tonarten. Die meisten Volkslieder- und Tanzmelodien des 16. Jahrhunderts moduliren gar nicht, sondern verbleiben bis Ende in der angeschlagenen Tonart. Wo ein Ausweichen ja schüchtern und sparsam geschieht, so ist es ein Erstreben der nächstverwandten Tonart der Oberquint oder bei Mollweisen in das parallele Dur. Solche sparsame Modulation der Alten, für ihre kurzen Musiksätze vollkommen ausreichend, thut einem ordentlich wohl in unsern Tagen, wo Modulationssucht ungebühlich breit sich macht und durch ihr Zuviel sehr oft der Einheit der Tonart schadet.

Im Ganzen ersehen wir aus dem Gesagten, dass in den alten Volkstänzen und Volkstanziern die Grundformen zu unsern noch heute geltenden Lieder- und Rondoformen der Vokal- und Instrumentalmusik schon vollständig ausgeprägt sind und zwar so überraschend richtig, dass unsere größten Komponisten, wollten sie nicht aller Form entsagen und ihre Produktion unfassbar machen, nicht weit darüber hinausgekommen sind.

Ehrendes Angedenken darum den unbekanntem Spielleuten, die im 13. und 14. Jahrhundert schon Tanzformen schufen, die noch den Menuetten Haydn's und Beethoven's zu Grunde liegen!

Noch erbringt, über die Namen der Tänze, wie sie im 16. Jahrhundert vorkommen, Einiges zu bemerken. Verschaffen wir uns zunächst einen Überblick, so werden wir finden, dass die Tanzweisen benannt sind

a) nach Rang und Stand der Tanzenden: Hofanz, Fürstentanz, der Königin Tanz, Studententanz, Burgertanz, Bawrentanz, Gassenhawer, gemeiner Tanz, Judentanz etc.;

b) nach Land und Nation: deutscher Tanz (Allemande), schwäbischer Tanz, bayrischer Bawrentanz, sächsisches Tänzlin, Ungarisch, Westfäler, Sibenthaler (Simmenthaler), Kochelsberger Bauerntanz, Morisken- oder Mohrentanz etc.;

c) nach der Tanzmanier: Springtanz (ein springender Tanz), Lauffertanz (getretener), Huppau oder Hoppeltanz, Scharer, Zeuner, Bockstanz, Capriolentanz etc.;

d) nach beliebten Liedern: die schöne Müllerin, der Müller, der Bettleranz, St. Jakobstanz, der schwarze Knab, der Benzenauer, Botenbub, Schwanendreher, Stenglos-Tanz etc.;

e) nach zufälligen Bestimmungen und Widmungen gab es: Hertzog Moritz-Tanz, Graf Johann von Nassau, Helena-Tanz, Bruder Cunrad-Tanzmaß, Drommeter-Tanz, ein guter Tanz, Reyenaus, Kehrab.

Alle diese verschieden benannten Hof- und Bürger- und Bauerntänze, auch alle nach Nationen benannten Tänze lassen auffallender Weise gar keinen Unterschied ihrer Musik erkennen. Denn alle haben die feststehenden zwei Haupttheile (Vor- und Nachtanz) und gehen ebensowohl aus Dur wie aus Moll. Weder im Takt, noch im Tempo, noch in der Tonart also ist ein Charakterunterschied jener Tänze herauszufinden.

Aus dieser Wahrnehmung darf man zwei Folgerungen ziehen: 1) Die Tanzmusik an den Höfen der Fürsten und Edelleute war wesentlich keine andere, als die der Bürger und Bauern. Dort nur unter äußerem Glanze und von geschicktern Spielleuten ausgeführt, als im Tanzhaus der Bürger und auf dem Tanzplatz unter der Dorfllinde. 2) Alle jene vorkommenden Namen haben keine Bedeutung, sind nur wesenlose Benennungen, leere Titel zum Anpreisen und Unter-

scheiden gewisser Tanzstückchen der Lautenspieler, gerade wie in der Neuzeit z. B. Annen-Polka, Nachtigallen-Walzer, Bicycle-Galopp und tausend andere Namen für Tanzmusik.

Es war nach der Mitte des 16. Jahrhunderts, als in Deutschland die Musiker anfangen, ihrer heimischen Poesie, Ton- und Tanzkunst ungetreu zu werden, und nach Italien, als dem gepriesenen Lande der Musik, hinblickten, um nach italienischen Vorbildern ihre Produktionen zu modeln. Man fing an von dem Auslande zu zehren und vernachlässigte das Einheimische. Zunächst waren es die italienischen Madrigale, eine nicht unbedeutende Fortsetzung der deutschen Chorlieder, welche von deutschen Komponisten nachgeahmt und von Sangesfreunden mit italienischen Texten importirt und aufgeführt wurden; wenig später waren es die heitern Villanellen, die man mit deutschen Texten nachbildete. Madrigale, Villanellen und Canzonetten wurden von deutschen Organisten, Lautenisten und Streichinstrumentisten ohne Text für Instrumente bearbeitet und gespielt. Seit jener Zeit welkte die Blüthe des deutschen Liedes so schnell dahin, dass im 17. Jahrhundert kaum noch einige Spuren davon vorhanden sind.

Was man hätte lernen können, wahre Kirchenmusik, die mit Palestrina ihren Höhepunkt erreichte, daran dachte man nicht, denn Werke dieses genialen Meisters wurden erst zu Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland bekannt; eher war von der venetianischen Tonschule Anfang des 17. Jahrhunderts unter dem großen Gabrieli durch dessen Schüler, den deutschen Meister Schütz, etwas übermittelt worden.

Nachdem von weltlichem Gesange aus Italien Madrigale und Villanellen sich Eingang und Nachbildung verschafft hatten, wurden beide Kunstgattungen durch die um 1600 neu erfundene Oper verdrängt.

Auch die Tänze mit oder ohne Gesang wurden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dem Auslande entlehnt, aus Italien Paduanen, Gagliarden und Passemazzo's, aus Frankreich Correnten und aus Spanien Sarabanden geholt und von deutschen Komponisten nachgeahmt.

Einer der frühesten deutschen Komponisten, welche die ausländischen Tanzformen zu mehrstimmigen Gesängen benutzten, war Nicolaus Rosthius in seinen: XXX Neuer Lieblicher Gaillardt, mit schönen lustigen Texten, so bei allerhand ehrlichen Gesellschaften, Gastereien und einem Wohlleben zur Frewde ganz bequem componirt. 2 Theile. Erfurt 1593. Altenburg 1593. Jena 1594. Eine Melodie-Probe von Rost giebt MB. 46^b. In seiner Tendenz folgte ihm Georg Hase mit seinem Werkchen: »Neue fröliche vnd liebliche Tantz mit schönen Poetischen Texten. Nürnberg 1600« (neu aufgelegt 1602. 1610).

Gleiches gilt von Christoph Haiden in Nürnberg: a) Neue lustige Dantz vnd Liedlein, auff Instrument vnd zu singen gebräuchlich. Nürnberg 1600. b) Gantz neue lustige Tantz vnd Liedlein mit 4 Stimmen. Nürnberg 1601.

Ein sehr fleißiger Tanzkomponist war der Organist und Rathsherr in Gerbstädt bei Eisleben, Valentin Haußmann. Sind die meisten seiner Produktionen musikalisch flach und gehaltlos, so hat er doch dies Verdienst, dass er in Deutschland der erste war, welcher die reine Instrumentalmusik kultivirte. Seine auf Tanz bezüglichen Werke sind: a) Neue liebliche Tantz, zum Theil mit Text, zum Theil ohne Text publicirt. Nürnberg 1600. b) Venusgarten, 100 liebliche mehrentheils Polnische Tantz mit Textengemacht. 1602. c) Rest von Polnischen vnd andern Tantsen 1603. d) Neue Inraden mit sechs vnd fünf Stimmen, auf Instrumenten fürnemlich auff Fiolen lieblich zu gebrauchen. Nach diesen sind etliche Englische

Paduan vnd Galliarden anderer Composition zu finden. Gedruckt zu Nürnberg durch Paulum Kauffmann 1604. e) Neue fünfstimmige Paduanen vnd Galliarde, auff Instrumenten, fürnemblich auf Fiolen lieblich zu gebrauchen. Nürnberg 1604.

Das unter d angeführte Werk ist das erste in Deutschland, darin reine Instrumentalmusikstücke für Streichinstrumente veröffentlicht werden.

Der hochbegabte und im kontrapunktischen Satz tüchtig geschulte Kapellmeister zu Freiberg in Sachsen, Christoph Demantius hat drei Tanzsammlungen publicirt und darin sich als Meister des Satzes bewiesen: a) LXXVII auserlesene liebliche Polnischer vnd Teutscher Art Tänze mit und ohne Text von 4 und 5 Stimmen, neben andern künstlichen Galliarden mit 5 Stimmen. Nürnberg 1601. b) Conviviorum Deliciae, Neue Liebliche Intraden vnd Auffzüge, Neben Künstlichen Galliarden vnd Fröhlichen Polnischen Tänzten mit 6 Stimmen. Nürnberg 1608. c) Fasciculum Chorauliarum. Erfurdt 1619.

Proben von Vokalmusik des Demantius für evangelischen Kirchengesang sind seit Winterfeld mehrfach veröffentlicht worden; von Instrumentalmusik desselben Meisters bringe ich hier, 285 Jahr nach ihrem Erscheinen, die ersten Belege in MB. 171—175 wieder zum Abdruck, um damit zu bezeugen, dass vor der Zeit des großen Heinrich Schütz im Sachsenlande gar wackere Tonmeister schon vorhanden waren.

Der bedeutendste deutsche Tonmeister des 17. Jahrhunderts Hans Leo Hassler (1564—1612) hat auch allerhand Tänze, als Schüler A. Gabrieli's nicht ohne bedeutenden italienischen Einfluss, komponirt. Gedruckt stehen sie in: a) Lustgarten Neuer teutscher Gesäng, Baletti, Galliarden vnd Intraden mit 4, 5, 6 und 8 Stimmen. Nürnberg 1601. b) Hortus Veneris, novae et amoenae cantiones et choreae, ad modum Germanorum et Polonorum, 4, 5, 6 vocum (o. J. bei Gerber aufgezählt).

Zwei Tanzmusikproben von Hassler s. MB. 45 und 46. Wie gern hätte ich ganze Partituren von Hasslers letzten Gesangwerken beigelegt, hätte der Raum es gestattet. In Wüllners Chorgesangschule III. Bd. findet der Leser solche.

Der vorzügliche Meister und verdiente Kirchenkomponist, der fromme Thomaskantor Hermann Schein sah sich veranlasst, seine Muße auch den Tänzen zu widmen. Er publicirte: a) Venus-Kränzlein, oder weltliche Lieder mit 5 Stimmen, neben etlichen Intraden, Galliarden u. s. w. Leipzig 1619. b) Banchetto Musicale, newer anmuthiger Paduanen, Gagliarden, Courrenten vnd Allemanden mit 5 Stimmen. Leipzig 1617.

Johann Staden, der fürstlich brandenburgische Hoforganist zu Bayreuth, gebürtig aus Nürnberg und später dorthin als Organist an die Lorenzkirche und zuletzt an die Sebalduskirche berufen, hat vier Sammlungen Tänze veröffentlicht, die durch gediegenen Tonsatz sich auszeichnen und getrost neben die Arbeiten des Demantius sich stellen dürfen. Es sind: a) Neue deutsche Lieder sampt etlichen Galliarden mit 4 Stimmen. Nürnberg 1609. b) Venus-Kränzlein Neuer Musikalischer Gesänge, sowohl auch etlicher Galliarden mit 4 und 5 Stimmen. Nürnberg 1610. c) Neue Paduanen, Galliarden etc. mit 4 Stimmen, fürnemblich von den Instrumental-Musicis füglich zu gebrauchen. Nürnberg 1618. d) Opusculum novum von Pavanen, Galliarden, Allemanden, Couranten, Intraden, Volten und Canzonen samt einer Fantasie, auf unterschiedenen Instrumenten zu gebrauchen. Nürnberg 1625. Dieser talentvolle, um Composition von geistlicher Musik hochverdiente Nürnberger Orgelmeister Johann Staden, Vater des als erster deutscher Opernkomponist merkwürdigen Sigmund Theophil Staden, führte als Sprichwort im Munde: »Italiener nicht Alles wissen, Deutsche auch was können.« Durch seine

trefflichen Tonsätze in vorgenannten Tanzwerken hat er die Wahrheit seines Spruches bewiesen. Hätte es zu jener Zeit nur noch mehrere solche echt deutsch gesinnte Männer unter den Musikern gegeben! Tüchtige Meisterproben von dem bedeutenden Tonsetzer J. Staden habe ich dem Leser in MB. 176—183 dargeboten.

Der scheinbar heiter angelegte Koburger Kapellmeister Melchior Franck ließ folgende Tanzsammlungen im Druck erscheinen: a) Neue Paduanen, Galliardten etc. auff allerley Instrumenten zu bequemen. Nürnberg 1603. b) Teutsche weltliche Gesänge und Tantz von 4, 5, 6 und 8 Stimmen. Nürnberg 1604. c) Neue musikalische Intradten, auff allerhand Instrumenten, sonderlich auf Violten zu gebrauchen; mit 6 Stimmen. Nürnberg 1608. d) Flores musicales, neue anmutige musikalische Blumen mit 4—7 Stimmen. Nürnberg 1610. e) Musikalische Frölichkeit, von etlichen neuen lustigen teutschen Gesängen, Tänzten, Galliardten vnd Concerten mit 4, 5, 6 und 8 Stimmen. Nürnberg 1610. f) Lilia musicalia, schöne neue Liedlein mit lustigen Texten untergelegt, sammt etlichen Pavanen, Galliardten und Couranten. Nürnberg 1616. g) XXXX Teutsche lustige musikalische Tantz mit 5 Stimmen componirt. Jena 1624. h) Newes musikalisches Opusculum, in welchem etliche neue lustige Intradten vnd Aufzug mit 5 Stimmen componirt. Jena 1625. Ich gebe eine fünfstimmige Galliarde von M. Franck unter MB. 185.

Der Darmstädter Hoforganist Joh. Möller (Mollerus) ließ sich, wie so viele seiner Collegen, zur Abwechslung auf das Tanzkomponiren ein. Seine Frucht sind: »Neun Paduanen vnd darauff gehörige Galliardten mit 5 Stimmen. Frankfurt am Mayn, bei Wolfgang Richtern 1610« (wiederholt Darmstadt 1611). Zwei Proben daraus findet der Leser in MB. 184 a. b.

Einen Organisten zu Leitmeritz an der Elbe, Christian Roth, plagte der Couranten-Tanzeufel, dass er im Druck erscheinen ließ: »Couranten-Lustgärtlein, In welchem 74 Couranten: welche auff allerhand musikalischen Instrumenten . . . gebraucht werden können mit 4 und 5 Stimmen. Dresden 1625.«

Ein süddeutscher Komponist, Paul Rivander, schrieb: »Newe lustige Couranten auff Instrumenten vnd Geigen lieblich zu gebrauchen mit 4 Stimmen. Onoltzbach 1614.« Später brachte er: »Studenten-Frewd, darinnen weltliche Gesänge von 3—8 Stimmen mit lustigen Texten, beneben Paduanen etc. componirt. Nürnberg 1621.«

Ein sonst nicht weiter bekannter Komponist Samuel Völckel gab 1613 in Nürnberg heraus: »Newe Teutsche weltliche Gesängelein mit 4 und 5 Stimmen auff Galliardten Art, beneben Galliardten etc. ohne Text«.

Ein norddeutscher Komponist, David Cramer, veröffentlicht die von ihm für Streichquart geschriebenen Tänze in »Allerhand Musikalische Stücke von Pavanen, Couranten etc. auff drey Discant-Violinen und ein Viol d' gamba. Hamburg, Jacob Nebenstein 1631.« (Hamburger Stadtbibliothek.)

Der Altenburger Hofkantor Joh. Christenius hat neben einigen geistlichen Sachen drucken lassen: a) Göllden Venus-Pfeil, in welcher zu finden neue weltliche Lieder, Teutsche vnd Polnische Tänze. Leipzig 1619. b) Omnigeni mancherley Manier newer weltlicher Lieder, Paduans etc. Erfurd 1621.

Auch der gelehrte Kantor zu Braunschweig, zuletzt Kapellmeister in Celle, Otto Siegfried Harnisch, nicht unbedeutend als Komponist weltlicher und geistlicher Lieder seiner Zeit, konnte der Versuchung sich nicht entwinden, auch für Tanz etwas zu schreiben: »Rosetum Musicum, etlicher lateinischer vnd Teutscher lieblicher Art Baletten, Villanellen, Madrigale, Saltanellen etc. mit 3—6 Stimmen. Rostock 1617.«

Allen bisher genannten deutschen Tanzkomponisten zu Anfang des 17. Jahrhunderts steht in seinen Bestrebungen grundverschieden gegenüber Michael Praetorius.

Dieser hochberthmte braunschweig-lüneburgische Hofkapellmeister, der als Sammler und Setzer geistlicher Melodien in seinem 9 Bände umfassenden Werke *Musae Sioniae* hoch zu schätzen ist und als gelehrter Theoretiker und Musikhistoriker den Dank der Nachwelt verdient, hat — zur Illustration seiner musikalischen Formenkunde, sowie zur Unterhaltung bei Hoffestlichkeiten, fürstlichen Tafeln und ehrenhafter bürgerlicher Convivien, als Hochzeiten und dergleichen — eine hochinteressante Sammlung von französischen und englischen Tänzen seiner Zeit, unter dem Titel *Terpsichore*, Hamburg 1612, herausgegeben, deren wir schon oben (S. 121) gedachten.

Wie er in der Einleitung (s. oben S. 122) erzählt, sind die dargebotenen Tanzweisen nicht von ihm erfunden, sondern von den am Pariser Hofe lebenden Tanzmeistern, die zugleich gute Geiger waren, komponirt und ihm durch einen französischen Tanzmeister am Braunschweiger Hofe, Namens A. Emeraud, mitgetheilt und er (Praetorius) habe sie nur mehrstimmig gesetzt. Somit dürfen wir diese Melodien als echte Nationaltanzweisen betrachten, nach denen um 1600 und vorher in Frankreich, England und auch an deutschen Höfen wirklich getanzt worden ist, was wir von den Compositionen von Demantius, Haußmann, Staden etc. nicht behaupten können.

Für musikkundige Leser habe ich zwölf Satzproben, die von der wackeren Arbeit des Meisters Praetorius zeugen, in MB. 187—195 mitgetheilt. Werden sie auch nicht, wie das von ihm gesetzte Weihnachtslied »Es ist ein Ros' entsprungen«, die Gegenwart wieder erfreuen, so sind es doch hochinteressante Illustrationen zur damaligen Tanzmusik und hier zum erstenmal nach bald 300 Jahren wieder abgedruckt.

Die Namen der französischen, italienischen und spanischen Tänze, welche nach Deutschland schon im 16. Jahrhundert durch Lautenisten eingebracht, noch reichlicher aber zu Anfange des 17. Jahrhunderts durch deutsche Komponisten und vorher durch französische Tanzmeister eingeschleppt wurden, sind nach dem Alphabet folgende: Allemande, Bransle, Bourrée, Canarie, Chaconne, Courante, Gagliarde (Gaillarde), Gavotte, Gigue (Giga, Jig), Loure, Morisque, Paduana, Passacaglia, Passeped, Passemezzo, Pavane, Rigaudon, Romanesca, Sarabande, Saltarello, Volta.

Ihre sachliche Erklärung, dabei auch die musikalische Form und ihren musikalischen Charakter, haben wir schon oben in Kapitel IX gegeben, auf welches wir den Leser zurückverweisen.

Neben diesen Tänzen und ihnen vorangehend, aber doch streng genommen nicht zu ihnen zählend, treffen wir in Notenbüchern jener Zeit eine Kunstform an, die jetzt ganz ausgestorben ist. Sie führt einen spanischen Namen und hieß

Intrade.

Intrade (italienisch *Entrata*, französisch *Entrée*) nannte man sonst den Einleitungssatz für Instrumente, besonders für Trompeten und Pauken, zur Begrüßung beim Einzuge großer Herren, bei festlichen Aufzügen, als Tournieren, Gastmählern, Mummereien und Bällen an den Höfen; sogar die Eröffnung der hohen Messe in der Kirche wird durch Trompetenfanfaren und Paukenwirbel noch jetzt in der katholischen Kirche zu Dresden und Wien angezeigt und wird Intrade genannt.

M. Praetorius 1617 sagt: »Intrade ist gleich wie ein praeambulum und final, dessen sich die Trompeter zu Anfang bedienen, d. h. ehe sie ihre Sonaden (wenn zu Tische geblasen wird) anfangen und auch zum Aushalten (Ausgang) und final gebrauchen«.

Diese kleinen marschartigen Trompeterstüekchen waren von mäßig langsamer Bewegung im $\frac{4}{4}$ Takt gesetzt und gewöhnlich aus zwei Reprisen (zu wiederholenden Theilen) bestehend. Der Charakter war ernsthaft, wegen der getragenen Töne wurde ein ziemlich kräftiger Vortrag erfordert. Jetzt sind diese kleinen Tonstücke nicht mehr in Gebrauch, nur in der Oper und bei festlichen Aufzügen wird der Komponist dergleichen anbringen. Neuerdings wird dafür ein Marsch gebraucht.

Mattheson macht zwar noch einen feinen Unterschied zwischen beiden, den heute niemand mehr festhalten wird, indem er sagt, dass bei der Entrée zwar ein majestätisches Wesen stattfinden müsse; doch darf sie nicht so hochtrabend einhergehen wie der Marsch und hat mehr Scharfes und Punktirtes an sich, als irgend eine andere Melodie.

Da es im Mittelalter der Fürstenhöfe viele gab und der Festlichkeiten noch mehr waren, so mögen wohl genug Intrad en geblasen worden sein, welche Erfindung der Hoftrompeter waren und traditionell fortlebten, zuweilen auch wohl zur Aufzeichnung kamen.

Als nach 1600 die reine Instrumentalmusik mehr Platz griff, wurden Intrad en auch für Streichinstrumente komponirt. Der erste deutsche Komponist, der solche im Druck erscheinen ließ, war Valentin Haußmann.

Intrad en als mehr oder weniger prunkhafte Instrumental-Einleitungen gebrauchte man aber nicht bloß bei Hoffesten, sondern auch seit Anfang des 17. Jahrhunderts in Italien, Frankreich und Deutschland zu Schaustellungen (Opern, Festspielen) wie zu Bällen der bürgerlichen Gesellschaft.

In den Musikbeilagen findet der Leser sechs- und fünfstimmige Intrad en und zwar von Haußmann (Nr. 167), Demantius (Nr. 171) und Joh. Staden (Nr. 176. 177). Auch die Klaviersätze zu den Dreikönigs-Aufzügen (Nr. 154—156) gehören hierher.

Bei Tanze gebraucht, hatte die Intrade eine ähnliche Rolle wie die heutige Polonaise: sie eröffnete den Ball. Auch in der Serenade, wie sie noch zu Mozart's Zeit beliebt war, findet man häufig den Einleitungssatz Intrade überschrieben.

Höchst bedeutsam wird die Tanzmusik für Entwicklung der Instrumentalmusik, als man anfang, mehrere Tanzweisen zu einem Cyklus zu vereinigen.

Solch eine Vereinigung oder Folge von vier alten Tanzformen in der Ordnung

- | | |
|---------------|--------------|
| 1. Allemande, | 3. Courante, |
| 2. Sarabande, | 4. Gigue, |

nannte man Suite.

Sie entstand um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Frankreich und wurde besonders an der Wende des 17. und 18. Jahrhunderts von deutschen Komponisten fleißig angebaut. Die darin aufgenommenen Tanzweisen erfuhren durch die Komponisten erhebliche Erweiterungen und Abänderungen, wodurch ihr einfach tanzmäßiger Charakter, sogar ihre nationale Eigenthümlichkeit verloren ging. Die verschiedenen Sätze der Suite hatten nur einen äußern Zusammenhang, indem sie alle aus einer und derselben Tonart gehen mußten.

Diese Monotonie zu meiden und innern Zusammenhang und Einheit des Inhalts zu schaffen, suchten die Künstler einen bestimmten Charakter, entweder freudige, leidenschaftlich erregte oder ruhige Stimmung durch die ganze Suite festzuhalten und durch Wahl ähnlicher Figuren zum Ausdruck zu bringen. Statt der kurzen achttaktigen Reprisen bekamen die Tänze jetzt ausgeführte Themata, Gegen-themata und schulgerechte Durchführungen. Die Harmonie wird reicher und die Melodie ist durch Kontrapunkt so durchschlungen und verwebt, dass man zuletzt keine Tanzweise mehr hört, sondern ein kontrapunktisches Kunstwerk oder Kunststück vor sich hat.

Bach's und Händel's Suiten sind in musikalischer Beziehung die meisterhaftesten Tanzbearbeitungen, aber nur zum Konzertvortrag bestimmt, nicht zum Tanze dienend, da die Tanzrhythmen darin gründlich verdorben und misshandelt sind, so dass wohl Niemand je Lust spüren wird, nach einer Bach'schen Allemande und Courante zu tanzen.

Mit Bach und Händel hatte die Kunstform der Suite ihren höchsten Glanzpunkt erreicht und ist seitdem bis in die Neuzeit unbeachtet liegen geblieben, nachdem die Sonate und Symphonie sie vertrieben hatten. Und doch vermag sie noch heutigen Anforderungen zu genügen, wenn die alte Form mit entsprechender Erfindung, mit Geschmack und Gewandtheit bearbeitet und darin sogar neuern Tanzarten Aufnahme gestattet wird. Diese zeitgemäße Wiederbelebung und Umgestaltung haben Franz Lachner, J. Raff und Rubinstein mit Glück und Geschick versucht. Sie haben sogar die einst nur für Klavier behandelte Suite zu glänzenden, stimmungreichen Orchesterstücken umgestaltet.

Da kam um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich eine etwas anders gestaltete Reihenfolge von Tonstücken auf, die man Partie oder Partita nannte. Darin treten zu den Tänzen der Suite noch Sätze anderer Art. Gewöhnlich begann eine Ouverture oder Introduction oder Toccata oder fugirtes Allegro; darauf folgte die Allemande oder ein anderer Tanz wie Courante oder Chaconne; dann kam eine Arie mit Variationen oder statt deren ein Adagio oder Largo; ein fugirtes Allegro schloss. Die Partita, obwohl weiter entwickelt als die bloß Tänze bringende Suite, musste mit dieser am Ende des 18. Jahrhunderts der Sonate und Symphonie Platz machen.

Unseren gemüthlichen Haydn, den Schöpfer der heutigen Symphonie, hätte das völlige Hinauswerfen des Tanzes der Menuett geschmerzt, daher behielt er sie bei, tändelte und schäkerte mit ihr nach Herzenslust, wenn das Allegro oder Adagio ihn zu ernst gestimmt hatten. Auch Mozart fand noch Behagen an dem graziös-gemessenen Schritt des Lieblingstanzes von Vater und Mutter. Beethoven's leidenschaftliche Natur fand sich selten, später gar nicht mehr, geneigt, in langsam-graziösen Bewegungen dahin zu schreiten, er setzte an die Stelle der seitherigen Menuett das wildlustige Scherzo, im Grunde den alten Passepied. Und so haben wir die klassische Symphonieform noch heute.

Mit großer Freude einerseits und mit einiger Wehmuth andererseits muss man bemerken, dass durch die Aufnahme der Tänze in die Suitenform und noch später der Menuett in die Symphonie der eigentliche Tanz nicht weiter gekommen ist, wohl aber die instrumentale Kunstmusik, angeregt durch die Tanzform und gestützt auf dieselbe, einen großen Schritt vorwärts gethan und gewonnen hat.

Wenden wir uns nun zur

Tanzmusik des 18. und 19. Jahrhunderts.

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts mag die Tanzmusik noch schlecht bestellt gewesen sein. Der Organist A. Werkmeister in Halberstadt nennt um das Jahr 1700 die Spielleute »Bierfiedler, Bocksmerten und Schergeiger«. »Ja man hält dafür, dass sie (die Tanzmusik) gar keine Musik wäre.«

Es ist recht schade für den Musikhistoriker, dass die im 18. Jahrhundert zum Tanz aufgespielten Stücke, ebenso wie die in vorangehender Zeit, so gut wie nicht mehr gekannt sind; die geschriebenen Notenblätter davon sind längst zerstoßen, und gedruckt wurde solche Bierfiedelmusik nicht. Besonders wünscht man gern alte Dokumente von unserem Nationaltanz, dem deutschen Tanz (Ländler, langsamer Walzer), der bei der französisch angehauchten Gesellschaft als plebejisch galt und ebenso von den gelehrten Fugenkomponisten und den italienischen Operntanz machenden Tonkünstlern als bäuerisch verachtet ward. Aus Bach's kunstvollen kontrapunktischen Tänzen in seinen Suiten kann man sich von der Beschaffenheit der wirklichen Tanzmusik keine Vorstellung machen. Übrigens waren seine Allemanden im $\frac{4}{4}$ Takt etwas anderes als die wirklichen deutschen Tänze, d. h. die im $\frac{3}{4}$ Takt geschriebenen Ländler, welche am Ende des 18. Jahrhunderts auch mit der Bezeichnung Allemande vorkommen.

Nun sind uns zum guten Glücke aus der vor-Mozart'schen Zeit zwei Walzer-Melodien dadurch erhalten, dass man Scherz- und Spottreime ihnen untergelegt hat. Sie geben uns von der Musikweise im 17. und 18. Jahrhundert ein Bild. Das eine ist das bekannte Liedchen »O du lieber Augustin« (s. MB. 214), das andere der lustige Gesang »'Sist mir Alles eins, ob ich Geld hab oder keins« (s. MB. 215). Hierher gehören auch die Ländlermelodien »Der Hirt von Crumau« und »Der Lipp und der Lenz« (MB. 233. 234).

Wir sehen in diesen Proben den alten Walzer aus zwei Theilen, jeden von acht Takten, vor uns. Die drei Tanzschritte sind markirt, eine kurzgegliederte Melodie ist aufgebaut, darin das Motiv fast Takt für Takt wiederholt. Die Harmonie beschränkt sich auf Tonica und Dominante derselben Tonart; modulirt ist gar nicht, beide Theile schließen mit dem Grundton. Das ist die allereinfachste, aber vollkommen genügende alte Form des Walzers.

Etwas weiter ging man schon, dass man den zweiten Theil auf der Tonart der Dominante aufbaute und mit Wiederholung des ersten Theils den Abschluss machte. Sehr gut hat diese alte Walzerform C. M. v. Weber im Bauernanz des Freischütz nachgeahmt.

Die erhaltenen Walzer von Mozart, noch »deutsche Tänze« bei ihm genannt (MB. 238—242), veredeln und verändern an der damals bekannten und beliebten knappen Form nur sehr wenig. Manche sind bis zur Dürftigkeit simpel; andere gestalten sich zu einfach anmuthigen, leicht hingeworfenen Tongebilden. Mozart, der bekanntlich ein leidenschaftlicher und vortrefflicher Tänzer war,¹ wollte sich offenbar der den Tanzlustigen seiner Zeit gewohnten schlichten Schreibweise anschließen und nicht mit einer Fracht gesuchter und quälender Harmonien die leicht geflügelten Kinder Terpsichorens beschweren. Auch verschiedene Contra-

¹ O. Jahn, Mozart III, 237.

tänze (s. MB. 278) hat Mozart komponirt; eine Partie davon einmal bei einem Prager Kavalier, der ihn zum Diner um eine Stunde früher bestellte, dann in ein Zimmer ihn einschloss und durch dieses lustige Gewaltmittel dem Meister richtig die gewünschten Tänze abgewann. Bei aller Einfachheit der Melodie und Harmonie sind die Contratänze doch reicher, complicirter, als die Rundtänze, sie haben schon etwas aristokratisches Ansehen. Ein kleines Curiosum ist der sogenannte »Contratanz mit dem Donnerwetter«, darin die Musik die schreckbaren Erscheinungen eines Gewitters nachahmen soll. Mozart hat in Salzburg noch ein solches Gewitterstück losgelassen; außer dem Streichquartett ist dabei eine oblige Trommel verwendet.

Das Mozart'sche Orchester, für welches er seine »Deutschen Tänze« in mehreren Partien von je zwölf oder sechs Nummern, seine Ländler, seine Menuette und Contratänze geschrieben hat, bestand aus: zwei Violinen und Bass, zwei Flöten (zuweilen auch noch kleine Oktavflöte = Piccolo), zwei Klarinetten, zwei Oboen, zwei Fagotten, zwei Hörnern, zwei Trompeten und Pauken (nur bei einigen statt der Pauken die Trommel oder türkische Musik, d. h. große Trommel, Triangel und Becken).

Wir sehen, es ist das klassische Orchester, welches zu Mozart's und Beethoven's Zeit für die Sinfonien verwendet wurde und noch wird; nur die Viola fehlt bei Tanzmusik damals überall.

Beethoven hat auch verschiedene Tänze geliefert. Es sind:

a) für Orchester (von zwei Violinen und Bass ad lib., zwei Flöten und zwei Hörnern) folgende: 12 deutsche Tänze (1795), 12 Menuetten (1795 in Wien aufgeführt), 12 Ecossaisen (1807), 6 Contratänze für Violine und Bass (1804). Für die 6 Walzer mit Coda (1802 erschienen) und die 12 Walzer mit Trio (1808 unter Beethoven's Namen erschienen) ist Beethoven's Urheberschaft sehr zweifelhaft;

b) für Pianoforte mit Violino: 6 Allemanden (deutsche ländlerische Tänze) 1814;

c) für Pianoforte solo: 6 Ländlerische Tänze 1802, 7 Ländlerische Tänze 1803, 6 Menuetten, 1 Menuett in Es 1805, ein Walzer in D 1825 und einer in Es 1826, eine Polonaise, der Kaiserin von Russland gewidmet 1814. Schmerzens- und Hoffnungswalzer 1816.

Er war jedenfalls im Fache der Sonate und Sinfonie größer, als in jenem des Ländlers und übrigens für seine Person als schlechter Tänzer berüchtigt. In seinem eigenhändigen Verzeichnis seiner Kompositionen, das der Sonate op. 106 beigedruckt ist, hat er es der Mühe werth gehalten, diese flüchtigen Produktionen auch mit im Anhange anzuführen.

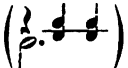
Unter seinen Contratänzen, die 1804 ohne Angabe des Verlags gedruckt erschienen, sind einige nicht ohne Interesse, einmal deswegen, weil der Charakter der modernen Quadrille darin andeutungsweise enthalten ist, dann aber einer (Nr. 2) deshalb, weil darin das berühmte Motiv der Sinfonia eroica als Contratanz dem Original getreu verwendet erscheint, so treu, dass sogar die Fermate im zweiten Theil beibehalten ist. Es mag sich lustig ausgenommen haben, wenn eine elegante Ballgesellschaft, von dem Haltgebote der Fermate gebannt und von ihr, wie von einem Medusenhaupte versteinert, auf einem Beine (das andere in der Luft) regungslos stehen bleiben musste!

Die verschiedenen Partien Ländler, die Beethoven geschrieben hat, sind monoton und langweilig im hohen Grade.

Besser und interessant durch ein gewisses edles Pathos sind zwei Walzer,

die man später Schmerz- und Hoffnungswalzer¹ genannt hat. [Der in manchen Ausgaben zugefügte Sehnsuchtswalzer ist von Franz Schubert.]

In dem ersten Jahrzehnt des jetzigen Jahrhunderts verschwanden die Contratänze mehr und mehr, um den lebhaftern Ecossaisen Platz zu machen, die große Beliebtheit erlangten. Mehr als alterthümliches Curiosum wurden auch wohl noch Menuette getanzt, besonders wenn sich Tänzerinnen fanden, die das feierliche Schweben, Heben und Senken recht affektirt graziös ausführten oder gar die Umdrehung balletmäßig auf der Fußspitze zu machen verstanden. Die Musik dazu war meist sehr hübsch, bald pomphaft und pathetisch, mit mächtig durch die Dreiklangintervalle fortschreitenden Bässen, bald gemüthlich und anmüthig. Die allbekannte Menuett aus Don Juan und aus Beethovens Septuor haben das Andenken an diesen gediegenen Stil von Tanzmusik erhalten.

In den Taschenbüchern und Almanachen von 1800—1820 finden sich regelmäßig Zeichnungen für die Touren der Contratänze, Ecossaisen und Seizen (Tänze für 16 Personen) etc., deren labyrinthische Züge höchstens ein Tanzmeister enträthseln konnte, aber auch Musikbeilagen mit Menuetten, Contratänzen und Walzern, die einen immer reicher, mannigfaltiger und bunter werdenden Tanzmusikstil zeigen. Im Walzer sind damals selten die 3 Schritte durch vorschlagenden Bass () markirt, nur durch die Melodie wird meist der

Rhythmus bemerkbar gemacht. Die Harmonie wird immer reicher, sogar viel reicher, als sie später z. B. im Straußischen Walzer erscheint. Der Walzer von Diabelli, über welchen 32 tiefsinnige Variationen zu schreiben sich Beethoven den Spaß gemacht hat, kann uns von dieser Schreibart einen Begriff geben. Manche Walzer jener Zeit (1815—1825), damals noch »Deutscher« genannt, sind ganz reizend, andere schlossen sich mehr der älteren einfachen Weise an. Meistens machte sich auch in langsamen Walzern eine eigenthümliche Sentimentalität Luft, durch welche sie als Vorbilder des spätern Sehnsuchts-Walzers von Franz Schubert (op. 97, Nr. 2) gelten können. — Der allbekannte, aber mit falschem Titel noch heute zuweilen verkaufte Wehmuths-Walzer von C. G. Reissiger (op. 26, Nr. 5), der schon 1824 im Druck erschien und doch als »letzter Gedanke von C. M. v. Weber« berühmt wurde, bildet so ziemlich den Abschluss dieser sentimentalen Dichtung, die ungefähr bis 1826 kultivirt wurde.

Der Gipfel von melancholischer Tanzmusik sind die um 1815 veröffentlichten Polonaisen von Oginski, die angeblich der Ausdruck einer unglücklichen Liebe sind, welche den Komponisten zum Selbstmorde trieb (vergl. jedoch S. 215). Nicht zu leugnen ist, dass ihre schwärmerisch trüben Melodien etwas Ergreifendes haben. Sie wurden überall mit größtem Antheil gehört, wozu das Werther-ähnliche Schicksal des Komponisten jedenfalls das Seine beitrug.²

Neben und nach ihr erfreute sich die schwung- und prunkhafte Polonaise aus L. Spohr's Faust (1818 in Wien zuerst aufgeführt) großer Berühmtheit, so dass sie noch in den 60er Jahren bei Bällen gespielt ward, bis die lustige Fünfmalshunderttausend-Teufel-Polonaise von Graben-Hoffmann ihr etwas Konkurrenz machte.

¹ Neuabdrücke im Salon-Album I (Edition Peters). Tanzproben von Beethovens Komposition habe ich nicht gegeben, da solche in jedem Musikladen zu haben sind.

² Neue Ausgabe von L. Köhler (Edition Litolf).

Der Walzer spielte damals (1810—1825) noch eine ziemlich ärmliche Rolle. Man begnügte sich nöthigenfalls mit dem simplen Schleifer von 2×8 Takten, die da capo gespielt wurden. Oder man spielte 2 und 3 zusammenpassende Walzer nacheinander, um Monotonie zu vermeiden.

Bald kamen ganze Walzerketten (Walzerkränze) auf, die bis auf die neueste Zeit sich erhalten haben: ein Walzer löst den andern ab, bis eine glänzende Coda den Cyklus schließt.

Damals gehörten aber nicht 5 Nummern, wie bei Strauß, zu einer Walzerkette, sondern zwölf Walzer bildeten die heilige Zahl.

Ein wahres Prachtstück liefert Hummel in seinen 1808 zur Eröffnung des Apollosaales in Wien geschriebenen Walzern. Sie dauern, im entsprechenden Tempo gespielt, fast eine halbe Stunde, — Walzer nebst Trio, Nummer 9 sogar mit doppeltem Trio. Die rauschende Coda ist ganz selbständig gehalten. (Das Wiederaufnehmen einzelner frühern Motive zur Coda kam erst später in Übung.)

»Man kann sich (meint Ambros) bei dem heroischen Pomp dieser Coda kaum des Lächelns enthalten: sie klingt fast wie der Schluss von Glucks Armida. Posthornsolos, Stellen die das Schlachtgetümmel nachahmen und ähnliche damals beliebte Scherze kommen vor, auch Motive aus einem Ballet »Paride ed Elena«, gleichsam als erster Anklang der spätern Art, im Theater Gehörtes zum Tanz umzugestalten. Die Harmonie ist im Ganzen einfach, nur in der Coda zuweilen stark bis zur Effekthascherei. Die Bässe sind selbständig (mehr melodisch) geführt; also noch kein Vorschlagen des Basses und Nachschlagen der Begleitung, wie solches sich erst durchweg bei Schubert und seit Lanner und Strauß allgemein findet.

Diese Form und diesen Charakter behielten die solennen 12fachen Walzerketten bis Anfang der zwanziger Jahre. Solche Epen von 12 Gesängen in die Welt zu setzen, verschmähte kein Tonsetzer von Ruf.

Sogar von Friedrich Schneider, dem Weltgerichts-Komponisten sind Tänze gedruckt, die in ihrer Einfachheit höchst ansprechende Züge enthalten, als Tänze aber nicht elektrisierend wirken.

Der gute alte Gyrowetz lieferte unter andern Tänzen 24 Allemanden (deutsche Tänze, Walzer), die wirklich etwas kindlich Heiteres haben und anregend munter sind.

Der als Dorf- und Kirchenkomponist berühmte Schiedermeier hat für den »National-Redutensaal zu Linz« 11 Walzer nebst Trio komponirt, die im Linzer Kunst- und Industrieomptoir 1810—1816 erschienen. »Sie haben eine selbständige Einleitung, nicht ganz unähnlich einem Schiedermeierschen Kyrie« behauptet Ambros, der sie gesehen hat.

Der Compositeur der Prager vornehmen Welt war Johann Stika, Chorregent der dasigen Theinkirche, der von 1816—30 die Welt mit einer Unzahl Walzern, Polonaisen und Galoppen beglückte. Ein Heft Walzer besagt: Six Walzes (sic) avec coda, exécutés à l'occasion de piques — musique que les signeurs ont donnés à la salle de bain. 1818. Dieser Mann brachte auch 10 Stücke mit obligatem Posthorn und ähnliche Herrlichkeiten.

Selbst der Direktor des Prager Conservatoriums Dionys Weber verschmähte es nicht, in solch »galantem Stil« zu komponiren. Man merkt es heraus: wo gelehrte Komponisten sich einmal von gewohnter Höhe herablassen wollen, um populär zu sein, werden sie platt, leer, gemein, bis zur Dürftigkeit einfach. Ambros witzelt darüber so: »Meist machen diese Tänze den Eindruck, den die Xenie bezeichnet:

Was ist das Entsetzlichste von allen entsetzlichen Dingen?

Ein Pendant, den es juckt, locker und lose zu sein.«

Zu den fruchtbaren Wien-Prager Tanzkomponisten vor 1820 gehört einer, dessen Name schon deshalb nicht auf die Nachwelt kommen konnte, weil er unaussprechbar ist: er hieß Krch. Dieser Anton Krch hat zahllose Hefte Walzer veröffentlicht, zu 7—8 Nummern nebst Coda, welche gedruckt erschienen bei Diabelli, Haslinger, Arteria, Sauer, Leidersdorf und Weigel. An Verlegern hat es dem Manne also nicht gefehlt! Seine Walzer, unter denen die Aglaja-Walzer recht beliebt und hübsch waren, bilden ein Mittelglied zwischen der ältern kindlich simplen und der neuen, reichen und glänzenden Manier des Wiener Walzers.

In Norddeutschland waren vor der Strauß-Lanner-Periode die Tänze von J. Heinr. Walch (Kapellmeister in Gotha, geb. 1775, † 1855) sehr beliebt, wurden zum Theil für Klavier gedruckt, aber meist durch Abschrift der Stimmen von Erfurt aus an die Dorforchester in Thüringen verspreitet. Sie sind ohne alle Poesie, ohne musikalischen Werth und längst vergessen.

Im Allgemeinen ist der Charakter der Tanzkompositionen von 1800—1825 eine gewisse solide Schwerfälligkeit, peinliche Philisterhaftigkeit und schulmeisterliche Pedanterie. Eng an Form und arm an tanzlustmachendem Inhalt. Waren sie von Stadtpfeifern der Provinzialen zum eignen Bedarf geschrieben und zum Glück nicht gedruckt, so schmeckten sie nach Tanzkneipe. Sind ihre Verfasser dagegen Männer, die in Generalbass und Kontrapunkt befangen waren, so sind die Tänze zwar satzrein, aber trocken und klingen zumeist wie von einem Dorfororganisten zu einer Kollegenhochzeit gesetzt. Man merkt die Absicht, lustig sein zu wollen; aber der Geist, der allein lebendig macht, der frische fröhliche Tanzgeist fehlt diesen knappen dürftigen Tanzproduktionen. Das Tempo der Tänze war bis zu Weber-Strauß ein sehr gemäßigtes, wie ältere Herren, die vordem mitgetanzt haben, mir wiederholt versicherten und in Zeitschriften und Büchern sattsam ausgesprochen worden ist.

Da klang wie ein Jubelton, hell und heiter, in die Welt der schwerfälligen und langweiligen Tänze hinein C. M. v. Weber's Walzer »Die Aufforderung zum Tanze«, um 1820 für Pianoforte komponirt, später von Berlioz durch reizende Instrumentation zu einem brillanten Orchesterstück umgestaltet.¹ »Was der deutsche Tanz Poetisches, Ritterliches, Zärtliches, Anmuthiges haben mag, Alles ist in diesen lieblichen Melodien Weber's ausgedrückt: vom unschuldig koketten Spiele, vom anmuthigen Wiegen bis zum Aufbrausen bacchantischer Lust, die aber sogleich sich sittig mildert und mäßigt; vom lieblichen Neckeln bis zum zärtlichen Wort der Liebe ist Alles darin, das Einzelne immer wieder gebunden durch den frischen Jubelton des ersten Motivs.« Wie sinnig und schön ist die Andante-Einleitung! Wir sehen darin gleichsam den Tänzer ruhig suchend, wählend zur Begehrten hinschreiten, seine Verbeugung machen und vernehmen die freundlich bejahende Antwort der Tänzerin und schauen sie Beide Arm in Arm zum Antritt des wonnigen Walzers durch den Saal wandeln. Was soll aber diese ruhige Einleitungsmusik nochmals am Schluss des Walzers? Sie will jetzt sagen, dass mit dem letzten Walzer-Pas der Tanz noch nicht aus ist, sondern der Herr seine Dame nach ihrem Platz zurück zu geleiten und mit Reverenz seinen Dank ihr abzustatten hat. Zu dieser Rückzugs-Szene will jetzt die Einleitungsmusik dienen. — Das Leben ein Tanz und im Tanze ein Leben! Ein wahres Lebensbild bringt uns Weber's genannter Walzer. Hätte ich zu viel darin gefunden, gar ein Programm herausgedeutet, so

¹ Wenn sie gar durch allerhand »Zusätze« der Virtuosi C. Tausig zum Konzertgebrauch zugerichtet hat, so ist diese Pietätlosigkeit zugleich eine Art Wiedervergeltung für Weber, der in seiner Jugend S. Bach's »verbesserte« Choräle herausgab.

muss ich allerdings bekennen, dass ich in diesem Stück der Weber'schen Muse des Poetischen mehr finde, als in hundert nach-Schumann'schen Charakterstücken. Und wäre es denn nicht so, wäre es nur eitel Traum, da die Musik nach E. Hanslick nur ein Spiel klingender Formen, ohne Inhalt ist: nun so ist Weber's Musik wenigstens doch noch ein Stück gesunder Musik, nicht angekränkt von Reflexionen, Afterkunst und anderen schädigenden Einflüssen.

Übrigens ist die wunderschön schöne Einleitung zu Weber's »Aufforderung« der Zeit und dem Range nach die erste Walzereinleitung. Gegen sie fallen alle spätern, mit Geistesarmuth oder hohlem Pathos aufgesteiften, präntiösen Walzer-Introduktionen gewaltig ab.

Nach Weber's Zeit (nach 1820) kommt allgemach mehr Leben und Schwung in die Walzer. Einen guten Überblick gewährt eine unter dem Titel »Carneval« 1823 bei Leidersdorf in Wien herausgekommene Tanzsammlung; darin haben außer Leidersdorf noch C. Czerny, H. Payer, P. Pixis, Schoberlechner, Preisinger, Pensel, Worischek beigesteuert; auch Franz Schubert hat darin einen Walzer geliefert, der sich unter den übrigen Walzern abhebt, gleichsam (nach Ambros' Vergleich) wie sich ein vereinzelter Edelfasan in dem durcheinander gackernden Hühnerhof ausnimmt.

Im Ganzen herrscht unter besagten Tänzen noch der bequem wiegende Ländlercharakter vor, mit Ausnahme des Schubert'schen Stückes mit seinen verwegenen Rhythmen und der Czerny'schen Tänze, dem Bravourwalzer der spätern Zeit vordeutend.

Zu einer eigenthümlichen poetischen Gattung von Walzern hat es der geniale Franz Schubert gebracht. Er, der Sohn des Volkes, wusste für die heitere Lebenslust seiner Wiener Landsleute den rechten, aber doch veredelten Ton zu finden.

In manchen seiner Walzermelodien spricht sich zwar trübste Melancholie und innige Sehnsucht in ergreifender Weise aus. Sein sogenannter Sehnsuchtswalzer ist höchst berühmt und sogar für Beethoven's Komposition ausgegeben worden, obgleich er in Schubert's deutschen Tänzen op. 97 als Nr. 2 steht. Hier wie überall in seinen Liedern zeigt sich der romantische Tonmaler. Dem Sehnsuchtswalzer hat man später folgenden Text untergelegt:

O süße Himmelslust	Aber was gleicht dem Schmerz,
Bebt durch die trunkne Brust,	Der dann durchzuckt mein Herz,
Bin ich bei dir, bei dir,	Bist du, o schönster Stern,
Lächelst du mir.	Bist du mir fern. etc.

Am poesiereichsten und anmuthigsten sind seine Walzer op. 33. Wo Schubert dagegen als echtes Wiener Kind jubelt oder harmlos aber herzlich lacht, ist er der unmittelbare Vorgänger des wenig später auftretenden Joh. Strauß, dessen Tanzweisen im sinnlichen Reiz wohl an Schubert heranreichen, ihn auch übertreffen mögen, aber mit dem musikalisch-poetischen Gehalt der Schubert'schen Kompositionen sich gar nicht messen dürfen.

Bemerkt sei noch, dass schon bei Schubert im Walzer sich die später allgemein angewandte Begleitungsform findet, die im Vorschlagen des Basses und Nachschlagen zweier Accorde besteht und zur Markirung der Tanzschritte jedenfalls die geeignetste ist.¹

¹ Sämmtliche Tänze Schubert's sind in billigen Neuausgaben Breitkopf & Härtels, Volksausgabe sowie in Peters' und Litolf's Edition zu haben.

Erst mit Johann Strauß (Vater) begann das goldne Zeitalter des Wiener Walzers. Alte Ecossaisen, Polonaisen, Françaisen, Alles verschwand vor der Zauberwirkung des Wiener Walzers oder des noch stürmischern Galopps, der um gleiche Zeit (1825) in Norddeutschland aufgekommen war. Es herrschte in allen Tanzsälen ein Wirbelsystem. Tänzer und Tänzerinnen

Sprangen so hoch und drehten sich geschwind,
Dass sie von eigener Gluth wie Schnee am Thauwind schmolzen,
Und jedes zappelnde Herz bis an die Kehle schlug.«

Dieser beliebteste deutsche Tanzkomponist, dem bis jetzt nur sein gleichnamiger Sohn ernstlich Konkurrenz machte, wurde am 14. März 1804 in Wien geboren. Er war der Sohn des Inhabers eines Bier- und Tanzlokals und wuchs in musikalischer Beziehung ziemlich wild auf. Gleichwohl war er 1819 fähig, als Bratschist in das Quartett von Jos. Lanner einzutreten. Als dieser seine Tanzkapelle vergrößerte, wurde Joh. Strauß Hilfsdirigent und machte sich 1825 selbständig, indem er seine eigene Tanzkapelle gründete. Jetzt trat er auch mit seinen eigenen Walzern hervor und ward bald der Held des Tages. Seine ersten Walzer erschienen 1827 unter dem echt Wienerischen Titel »Täuberl-Walzer, op. 1.« Bald folgen die Döblinger Reunionswalzer op. 2, die Wiener Carnevals-Walzer op. 3, die Kettenbrücken-Walzer op. 4, und so folgte eine lange Reihe von Tänzen, bis die letzten Walzer »die Friedensboten op. 241« und als letztes Werk die Exeter-Polka op. 249 den Abschluss machte.

Er brachte es soweit, dass er ein vorzüglich geschultes Orchester von starker Besetzung unterhalten konnte, und machte vom Jahre 1833 ab mit demselben auch Konzertaufzüge nach dem übrigen Österreich, seit 1837 aber unternahm er Konzertreisen nach Paris, London u. s. w. Von seiner amtlichen Stellung sei bemerkt, dass er 1834 die Kapellmeisterstelle eines Bürgerregiments überkam und 1835 die Musik der Hofbälle ihm übertragen wurde; als Hofballmusikdirektor wirkte er bis an sein Ende.

Zu den besten Walzern von Strauß gehören die Hofballtänze (op. 51), die Charmantwalzer, »das Leben ein Tanz« voll Wogens und Wiegens, »der schönste Tag in Baden« (op. 58), die Alexandra-Walzer (op. 56), sämmtlich um 1832 veröffentlicht. Von spätern Walzern mögen als sehr beliebt genannt sein: die Gabrielen-, Taglioni-, Victoria-, Cäcilien-Walzer, Mephisto's Höllenrufe, Elektrische Funken und Bajaderen-Walzer.

Strauß hatte das Glück, dass seine Phantasie ihm bis zu seinem Lebensende treu blieb, seine spätern Arbeiten fallen nicht etwa ab, sondern bieten noch reizende Züge. Das Füllhorn seiner Melodien war wirklich unerschöpflich; gerade hierin zeigt sich seine Originalität und es ist ein Zeichen von Kraft und Talent, dass weder die italienische Oper der damals in Wien fanatisch aufgenommenen Bellini-Donizetti-Richtung, noch die Sentimentalität der Proch'schen Liebeslieder auf ihn irgend welchen Einfluss übten.

Zwar hat er die Unart, fremde Motive, besonders Opernmelodien zu Tänzen zu verarbeiten, nicht erfunden,¹ aber doch zumeist in Schwung gebracht. Zu seinen frühesten Walzern über Opernmotive gehören Zampa-Walzer (nach Herold), Bajaderen-Walzer und Robert-Walzer (nach Auber's Robert der Teufel). Als er in seine Cäcilienwalzer (op. 120) das Motiv der Variationen aus Beethoven's

¹ Schon vorher gab es von Diabelli »Alpenkönig- und »Millionär«-Walzer. Auch hatte ein gewisser Racs schon Motive aus Auber's »Stumme von Portici« und »Fra Diavolo« verwalzt.

Sonate op. 47 (Kreutzer-Sonate) nahm, nannte er auf dem Titel nicht Beethoven, sondern Beriot, der sein Tremolo bekanntlich auf dasselbe Thema gebaut hat.

Nach seinem Vorbilde sind fast alle melodischen Opernsätze zu Walzern, Galopps und Quadrillen umgemünzt oder, richtiger gesagt, bloß zusammengesetzt worden; denn Opern wie z. B. Martha oder Stradella von Flotow und Auber's Opern sind für Quadrillen-Arrangeure ein Schlaraffenland, wo die Hasen schon gebraten umherlaufen und die gebratenen Tauben von selbst in den Mund fliegen.

Als Strauß auf der Höhe seines Ruhmes stand, bringt die launische Gebieterin Mode (um 1839) die lange vergessen gewesene Quadrille-Française wieder zu Tage. Strauß weiß darein sich trefflich zu finden, seine Quadrillen stehen seinen Walzern nicht nach. (Seine ersten Wiener Carnevalsquadrillen tragen die Opuszahl 124.) Ihr Charakter ist, wie es der vornehmen Quadrille, dem Tanze des feinen Salons ziemt, auch vornehm und prächtig, dabei heiter und anmuthig. Während die französische Quadrillenmusik mehr an die schlichte Weise des ältern Contretanzes erinnert, hat Strauß aus den 6 Nummern eben so viel Charakterstücke gemacht, so dass zwischen Nr. 1, 3 und 6 und zwischen 2, 4 und 5 eine gewisse Verwandtschaft herausklingt: jene sind rauschender und glänzender, diese einfacher; jene haben breitere Melodie, diese sind aus kurzen raschen Melodiefiguren zusammengesetzt.

Die Straußischen Quadrillen wurden nach Auffassung und Charakter das Vorbild zu zahllosen andern, die nachher den Musikmarkt überschwemmen.

Ein anderer Tanz fing um 1837 an, die Runde durch die tanzende Welt zu machen: die Polka. Strauß hat auch dergleichen geliefert, es war aber sein Fach nicht, wie auch seinen Galopps die rechte Verve fehlt. Auf diesem Gebiete haben ihn ohne Frage Gungl, Labitzky, Lumbye u. A. übertroffen.

Nicht unerwähnt bleibe, dass Strauß zuerst die eigenen Titel für Tanzkompositionen allgemein eingeführt hat.¹ Es ist das kein artistisches Verdienst, sondern höchstens eine geschäftliche Erleichterung und nebenbei eine harmlose Spielerei zu nennen. Im Grunde bedeuten doch alle diese Titel nicht mehr, als wenn man ein Schiff zur Unterscheidung von andern »Sirene«, »Delphine« etc. heißt, oder wie man zu gleichem Zwecke die Straßen benamet.

Es ist schwer, Opuszahlen zu merken, viel eher behält man einen hübschen, frappanten Namen. Wohlgemuth begehrt das Fräulein im Musikladen den »Tausend-sapperments-Walzer« oder den »Vortänzer« von Strauß, während sie gewiss dreimal im Notizbuch nachsehen müsste, dass es op. 61 und op. 169 sind. In neuester Zeit ist freilich die Wahl der Tanztitel bis zur Absurdität ausgeartet.

Als verdienstlich kann man es Strauß anrechnen, dass er die Tanzweise des Volkes in die Säle der Vornehmen einzuführen wusste, und wiederum die Tanzböden der Vorstädte durch aristokratische Melodien veredelte. Strauß geberdete sich weniger als Volkskomponist, obwohl er noch zuweilen die schlichte Volksweise in seinen Walzern durchblicken lässt, sondern mehr als Komponist der höhern Gesellschaft; wirklich hat er Hofballtänze (op. 51) und Haute-Volée-Quadrillen (op. 142) komponirt, in denen Alles gleichsam funkelt und strahlt von Ordenssternen und Brillanten, Perlen und schönen Augen der Comtessen. Dieser aristokratische Zug in seinen Tänzen war nicht bloß für seinen Ruhm und seine Kasse, sondern überhaupt für den deutschen

¹ Übrigens waren die Tanztitel von Strauß nichts Neues, denn allerhand Namen für Tänze gab es schon im 16. Jahrhundert und schon zu Neidhart's Zeit, wie wir oben S. 248 gesehen haben.

Tanz von Gewinn: mit Strauß wurde der deutsche Tanz (Walzer) eigentlich erst courfähig und dadurch ist der Hang zu französischen Tänzen seitdem etwas zurückgedrängt worden.

Bei Beurtheilung der Tanzkompositionen von Strauß dürfen wir uns nicht von übertriebenem Lobe der tanzlustigen Jugend, noch vom unterschätzenden Urtheil der Musiktheoretiker, der Griesgrämmer und vornehmthuender Grübler der Schumann'schen Richtung irre leiten lassen. Ein Walzer von Strauß ist in seiner Art ebensogut ein Kunstwerk, wie eine Sonate und Sinfonie in ihrer Art. Reicht er an den Stil der Klassiker nicht heran, so würden umgekehrt die Klassiker, Bach und Beethoven nicht vermocht haben, einen Straußischen Walzer zu schreiben. Eine Fülle von Phantasie, frischer und lebensprudelnder Melodie, von geistvollen pikanten Zügen lebt darin. Der frühere, einförmig fortlerierende Walzer ist hier zu einem hübschen Charakterstück geworden: Fröhliches und Behagliches, Zärtliches und Sentimentales, Derbes und Komisches, Wehmüthiges und Ausgelassenes gaukelt in bunter Abwechslung vorüber. Bewundernswerth ist die Art, wie er den sehr einförmigen Walzer-Rhythmus, ohne ihn zu verwischen, durch geschickte Anordnung der Melodie zu vermannigfaltigen weiß. Bald ziehen drei gleiche Viertel oder das erste punktiert im Takte ruhig vorüber, bald wechseln einige Achtelnoten oder eine Halbnote mit Vierteln ab, bald schlagen einzelne Töne pizzicato das erste Viertel an, dagegen haben andere Instrumente gebundene Tonfolgen; hier blitzt auf einem schlechten Takttheil ein Triller auf, dort stürzen krause Figuren sich in die Tiefe; hier tönt getragener Gesang, dort wird mit nachschlagenden Noten oder mit einer Auftaktnote, der nichts weiter folgt, ein neckisches Spiel getrieben. Die Melodie wird meist so innig anschießend mit Terzen und Sexten begleitet, oder gar einmal in den Bass gelegt, oder es werden zwei Melodien wie Frage und Antwort zwischen Streich- und Blasinstrumenten durchgeführt. Eine brillante Instrumentirung thut zur Wirkung das Ihre. Sie ist voll und stark, denn sie muss ja die weiten Tanzsäle durchdringen und nebenbei das Geräusch der Tanzenden und Schwätzer übertönen; aber in ihrer Art durch Vorherrschen der Streichinstrumente, wenig Blech- neben einigen Holzblasinstrumenten, ist sie doch immer noch klassisch zu nennen gegen die barbarische Blechmusik der Militärmusikhöre. Zum Instrumentiren hatte Strauß eine besondere Begabung, Manches mochte er auch wohl seinen Vorgängern oder dem italienischen Opernorchester abgelernt haben, das Beste that seine Phantasie und sein Geschmack.

Wenn Strauß (sen.) in der Melodie und Rhythmik sich genial und erfindungsreich zeigt, so ist dagegen die Harmonie nicht seine Sache. Sie ist im Ganzen rein und bescheiden. Nur was er zur Belebung des Tanzes, zur leichten Schattirung seiner Melodien braucht, das weiß er gut zu handhaben; weiter hinaus geht er nicht. Diese absichtliche harmonische Entsagung (keinesfalls wohl Ungeschick, denn Accorde und Moduliren lassen sich von jedem Phantasielosen lernen) war für seine Walzer jedenfalls ein Glück; wie jeder Tanzkomponist konnte er keine zu reichhaltige Accordunterlage brauchen, wenn darüber allerhand Melodien, mit Sexten und Terzen begleitet, aufgebaut werden sollten. Harmonische Überladung, die musikalische Hauptkrankheit der Gegenwart und besonders der Deutschen, lässt eben keine freie, gesunde, ansprechende Melodie aufkommen. Geht hin und lernet!

Strauß wurde bei Lebzeiten schon in aller Welt als Meister und Schöpfer des modernen Walzers gefeiert, sein Ruhm, zumal nach seinen Reisen, ging über Land und Meer, bald bis zu den Sternen. Für Wien wurde er die zehnte Muse, oder vielmehr er galt mehr als alle neun Musen zusammen, er war der Musengott,

der »Wiener Apollo«, statt der Lyra mit der Geige in der Hand. Ja dieser schmächliche Mann mit dem sonderbar geformten, fast viereckigen Schädel und negerartigen Gesichtszügen, konnte Alles bezaubern, wenn er mit seiner Geige vor sein wohlgeübtes Orchester trat, bald mit dem Bogen wie mit dem Feldherrnstab gebietende Winke gab, bald selbst mitspielend, und siegreich zuletzt mit einem Solo aus den Tonmassen hervortrat. Alle sahen aus seinen Bewegungen und Grimassen, wie ihm seine eignen Melodien in allen Gliedern zuckten.

Mit Strauß ging ein Stück Wiener Lebens zu Grabe. Und bei seinem Leichenbegängnisse welch ein Pomp mit Eröffnung des großen Hauptthores von St. Stephan etc.

Nicht mit Unrecht hat man es den Wienern bitter vorgezückt, dass Mozart unbegleitet in die große Commungrube der Armen begraben wurde, während der Walzergeiger gleich einem Helden und Vaterlandsretter im Tode noch gefeiert ward. Doch heißt es Mozart's Genius beleidigen, hier eine Parallele ziehen zu wollen. Wer dem Vergnügen des Augenblicks gedient, dem flieht die Nachwelt keine Kränze. Schon jetzt sind die süßen Weisen des ältern Strauß so ziemlich vergessen und was sind alle die augenblicklichen Huldigungen der sinnentaumelnden Menge gegen das unsterbliche Fortleben und Fortwirken der Geisteswerke eines Mozart? Nichts.

Neben Strauß, nur einige Jahre früher, lebte und wirkte in Wien der ebenfalls berühmte Tanzkomponist Joseph Lanner, geb. 1801 zu Wien, gestorben zu Oberdöbling bei Wien 1843. Autodidakt im Violinspiel und der Composition, begann er seine Carrière als erster Violinist und Dirigent eines Liebhaber-Quartetts, mit Joh. Strauß als Bratschist 1819. Er arrangirte für sein Quartett erst Opern-Potpourris und komponirte Tänze, bis dasselbe sich zu einem vollständigen Orchester erweiterte, das bald ein außergewöhnlicher Magnet für das Wiener Publikum wurde, und Lanners Walzer, Polkas und Ländler wurden bald populär in ganz Deutschland.

Seine Kunstleistungen konnten durch den mächtigen Rival Strauß nicht verdunkelt werden. Kamen die Wiener zuweilen in Zweifel, wer von Beiden größer sei, so waren sie doch bald so gescheidt und genossen das Schöne von beiden Walzerheroen. Man vergötterte Beide, die als Doppelgestirn am Wiener Horizonte glänzten. Man darf es den Wienern nicht übelnehmen, dass sie an Lanner und Strauß ihre Freude hatten, aber dass sie an ihnen zu viel Freude hatten, war nicht recht. Die Wiener, nachdem sie jahrelang mit großer Fassung den Besitz Beethoven's und Schubert's »ertragen« hatten, geberdeten sich beim Erscheinen ihrer Walzerkönige fast wie einst das Volk von Lystra, das da schrie: »Götter in Menschengestalt sind herabgekommen zu uns!«

Man kann mit Ambros sagen, dass die Wiener Lebenslust in jenen Jahren (1825—1848) sich zu einer sybaritischen Selbstvergessenheit steigerte. Strauß-Lanner's Walzer, Nestroy's Posen, italienische Opern von Rossini, Bellini und Donizetti, daneben Bäuerle's Theaterzeitung — das war, was damals das spezifische Wienerthum kennzeichnete.

»Der vollste Ausdruck jener überschäumenden Lebenslust lebt nur in den Tanzweisen von Strauß. Etwas gehaltener, solider sind jene des Lanner, der im jubilirenden Walzer seinen Rivalen nicht erreichte, dafür aber die treuherzige Volksweise des Ländlers besser und wirklich vortrefflich zu behandeln verstand. Aus seinen steyrischen Tänzen weht es uns an, wie der kräftige, würzige Hauch

der steyrischen Gebirgswälder.« So urtheilt Ambros und man darf ihm beistimmen. Lanner war mehr melodisch-schmelzend, weich und sentimental, Strauß dagegen feurig, stürmisch erobernd.

Vergessen wir nicht, dass Lanner eigentlich es ist, der den Wiener Walzer geschaffen und besonders durch kühne Rhythmen (Synkopen) und auch harmonisch bereichert hat. Strauß trat in dessen Fußstapfen. Vor Lanner bestand, wie wir oben sahen, der Walzer nur aus einem kurzen Tanzstück mit wenig Reprisen und einem Trio, oder aus einer Kette von 12 meist langweiligen Tänzen. Die fünftheilige Walzerkette mit Einleitung und Coda ist sein Werk. Auch die glänzende Instrumentation hat er, der eher damit hervortrat, nicht von Strauß erlernt.

Seine schönsten Walzer, die meist noch jetzt zum Ball wie in Gartenkonzerten gespielt werden, sind »Abendsterne«, »Hoffnungsstrahlen«, »Ein Tag in Baden« und »Schönbrunner Walzer«.

Wenig später, aber noch gleichzeitig mit Lanner und Strauß wirkte als bedeutender und sehr beliebter Tanzkomponist Joseph Gungl, geboren 1810 in Ungarn, früher österreichischer Militärmusikdirektor, seit 1843 mit eigener Kapelle auf Kunstreisen, 1858 in Brünn Militärmusikmeister, 1864 in München, später privatisirend in Frankfurt a. M. und seit 1882 in Bremen lebend. Als geborener Österreicher schrieb er vortreffliche Walzer und steyrische Ländler, aber auch feurige Galopps und gute Märsche. Seine Tänze und Märsche genießen neben denen von Lanner und Strauß die größte Popularität. Es findet sich darin viel Schätzenswerthes und Gelungenes. In seiner Walzerkette »Träume auf dem Ocean« spielt etwas von den romantischen Ouvertüren Mendelssohn's hinein.

Gleichzeitig war für Ausbildung der Tanzmusik Joseph Labitzky (1802 bis 1881) in Karlsbad mit seiner Kapelle von Bedeutung.

Der jung verstorbene Wiener Tanzkomponist Wilhelm Fahrbach (1838 bis 1866) war mit seinen Tänzen und seiner Kapelle für Unterhaltungsmusik ebenfalls eine Zeit lang beliebt.

Ebenso war der Hamburger Kapellmeister August Canthal (geb. 1804) in den Jahren 1830—50 namhaft, jedoch bald vergessen.

Nach Strauß-Lanners Zeit ist aber kein Tanzkomponist so beliebt und berühmt geworden, als der älteste Sohn des Wiener Walzerkönigs Johann Strauß (Sohn), der seines Vaters Kunst nicht nur erreicht, sondern übertroffen hat und noch in der Gegenwart die Tanzsalons und Konzertsäle mit seinen Walzern beherrscht. Geboren 1825 in Wien, begründete er 1844 sein eigenes Orchester neben dem seines Vaters, übernahm aber nach dessen Tode des Vaters Kapelle, deren Leistungsfähigkeit er noch erheblich steigerte. Mit ihr führte er das Reisesystem im ausgedehntesten Maße durch, er zog nicht nur in Österreichs Hauptstädten umher, sondern wurde ein immer gern gesehener Gast in Petersburg, Berlin, London, Paris und in Amerika. Nach seiner Verheirathung 1863 übergab er die Tanzkapelle seinen Brüdern Joseph und Eduard, von denen nur der letztere noch lebt, dirigirt, komponirt und reist.

Joh. Strauß widmete sich seitdem der Composition, zunächst mit größtem Erfolg der Tanzmusik und seit 15 Jahren der Operetten-Composition, und hatte in letzterem Fache eben so enormes Glück, wie in seiner Walzermusik, hauptsächlich darum, weil seine Operetten mit Tänzen reich ausgestattet sind, die dann wieder aus dem Theater in die Concert- und Tanzsäle Europas wandern.

Von seinen Walzern sind die hübschesten und beliebtesten: »An der schönen blauen Donau« (geradezu zur Wiener Volksmelodie geworden), »Kunstleben«, »Morgenblätter«, »Geschichten aus dem Wiener Wald«, »Wie-

ner Blut«, »Liebe, Lied und Wein«, »Bei uns zu Haus«, »Nur für Natur« aus dem »Lustigen Kriege« 1882.

Einiger Beliebtheit erfreuen sich auch manche Tänze eines schlesischen Komponisten in neuester Zeit, besonders durch schöne Bilder-Titel auf den Klavierauszügen: es ist Karl Faust (geboren 1825), der mehrfache Anstellung als Militärmusikmeister hatte, dann seit 1875 als Stadtmusikdirektor mit seiner Konzertkapelle in Waldenburg wirkt und über 200 Tänze und Märsche geschrieben hat.

Die ausländischen Tanzcompositeurs Musard (1792—1859), der französische Strauß, und der dänische Kapellmeister Lumbye (1808 — 1874) mögen hier beiläufig genannt werden, weil des letztern Walzer und Galopps auch in Deutschland viel gespielt wurden.

In allerneuester Zeit sind Tänze von zwei Wiener Operetten-Komponisten Franz von Suppé und Karl Millöcker neben den Strauß'schen viel gehört. Sie sind ansprechend, leicht und prickelnd.

Wiederholen wir aus der Tanzmusikgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts kurz das Wesentliche:

Allgemach und gleichen Schrittes mit der Vervollkommnung der Tonkunst überhaupt geht es auch mit der Tanzmusik vorwärts. Nachdem mit Bach der Kontrapunkt seinen höchsten und letzten Gipfel erreicht und die Homophonie durch Haydn, Mozart und Beethoven in ihre Rechte getreten, kommt auch das Musikalische des Tanzes mehr zur Geltung. Die Tanzstücke bekommen eine erweiterte Form, ihre Melodik, nicht durch Stimmengewirr verdeckt, tritt hervor und wird reizender, was namentlich an den geschmackvollen Menuett-Kompositionen unserer Meister und hundert anderer Komponisten zu Tage tritt. Die später kommenden Englischen Tänze (Country-dances), aus denen die Quadrillen hervorgehen, waren im Tempo lebhaft, in ihrer Musik aber sehr einförmig. Hübschere Melodien bringen die am Ende des 18. Jahrhunderts immermehr beliebt werdenden Ländler und Dreher, die dann Wiener Walzer heißen, deren Weiterbildung im folgenden Jahrhunderte fortgesetzt wird.

Das 19. Jahrhundert benutzte zunächst die aus dem 18. überkommenen Tanzmusikstücke, die noch ärmlich und knapp, oft nur aus einem langweilig fortgeführten Motiv über Tonica und Dominante aufgebaut waren und meist nur einen Umfang von 2 mal 8 Takten hatten. An Stelle der alten kurzen Tänze setzte man etwas längere mit Trio. Dabei geschah es auch, dass die Tänze nicht bloß länger an Umfang wurden, sondern auch die alten Tänze im langsamen Tempo aus der Mode kamen und raschere an deren Stelle traten.

Einen völligen Umschwung erfährt die Tanzmusik durch die beiden gleichzeitigen Schöpfer der modernen Tanzmusik, Lanner und Strauß, um 1825—50. Die Tänze wurden an Form erweitert, melodisch und rhythmisch reizender und schwunghafter, auch in der Harmonie bereichert und durch glanzvolle Instrumentation bertückend und bezaubernd.

Durch Lanner und Strauß ist die Tanzmusik klassisch und nach dieser Periode nicht übertroffen worden.

Die Tanzmusik wird von ihren vornehmen Schwestern (der Kirchen-, Theater- und Konzertmusik) so ziemlich als Aschenbrödel angesehen, und doch gleich dieser, die durch anmuthigen Tanz die Gunst und Hand eines Prinzen sich zu verschaffen wusste, hat sie das Glück, Beherrscherin eines weiten Reichs und zahl-

reicher, treu ergebener Vasallen zu sein. Wer davon sich überzeugen will, der mustere doch einmal die auf den Klavieren der Dilettanten liegenden Stöße von Musikalien, und er wird unter zehn Fällen neunmal mehr Tänze als andere Musik finden. Oder er gehe an einem schönen Sommerabend durch die Straßen einer größeren Stadt und er wird aus offenen Fenstern hören, wie auf verstimmtten Klavieren neben Fingerübungen da und dort eine Sonate, zumeist aber Tänze aufgespielt werden.

Darum wolle man den Einfluss dieser künstlerisch untergeordneten Musikgattung, die einer so großen Beliebtheit und allgemeinen Verbreitung sich erfreut, ja nicht zu gering anschlagen: ihre Einwirkung auf das Kunstleben der Gegenwart ist bedeutend und das bessere Musikwesen schädigend.

Zu dem nachtheiligen Einfluß der überwuchernden Tanzmusik gehört, dass viele Tanzspieler durch den ewigen Genuss kleiner lustiger Tonbilder von 8 oder 16 Takten die Lust und Aufmerksamkeit für größere Musikformen, z. B. für eine viersätzigte Sonate, verloren haben. Wer mit Bonbons den Appetit sich verdirbt, mag nicht gern zu einem ordentlichen und kräftigenden Mittagessen sich setzen, sondern will höchstens nur wieder (und zwar der Abwechslung halber) andere Bonbons naschen. Daher bei der großen Nachfrage des Publikums auf dem Notenmarkte die Überfülle an musikalischen Bonbons, — das sind die Tanzkompositionen und Salonsächelchen. Der bessere Komponist, der nicht solchen Thorheiten, sondern mehr seiner Kunst dient, mag nun sehen, wie dieser Flor von Schmarotzergewächsen die edlern Pflanzen gar nicht aufkommen lässt oder sie mit seiner Überfülle verdeckt. Die schönste Sonate, das meisterliche Streichquartett müssen jahrelang im Pulte liegen, wenn der Komponist es nicht auf eigene Kosten zu publiciren vermag.

Auch auf den Geschmack für Opernmusik hat das weitverbreitete Tanzunwesen seinen Einfluss ausgeübt. Auch von der Opernbühne herab will man die gewohnten, prägnanten, lebhaften Rhythmen hören. Was viele Leute Melodie und melodische Oper nennen, ist eigentlich das Vorwalten der Tanzrhythmen. Und was haben die Operetten-Komponisten Suppé, Joh. Strauß (Sohn) und Millöcker gethan? Sie haben ihren Operetten-Melodien gleich den Tanzschnitt gegeben, haben Tänze mit untergelegtem Texte aneinander gereiht.

Seit einem halben Jahrhunderte ist das Tanz-Komponiren so in Verruf gekommen, dass wahrhaft große Tonmeister sich nicht herbeilassen, Tänze für das größere Publikum oder gar für den Tanzboden zu schreiben. Früher war das anders. Wir sehen noch Händel vielen Fleiß auf Allemanden und Giguen verwenden und selbst Parademärsche schreiben. Der strenge Bach arbeitet nach seiner kontrapunktischen Schreibart Sarabanden und Couranten aus. Mozart schrieb Menuetten und deutsche Tänze (Walzer) in großer Zahl zum Gebrauch für Tanzorchester, verwendet aber auch seine schaffende Kraft auf die Menuetts in Sonaten und Sinfonien, wie solches vor ihm schon Haydn mit großer Liebe gethan. Selbst der die Menuettform erweiternde Beethoven schrieb noch Menuetts und schenkte dem alter Walzer (deutschen Tanz) noch einige Aufmerksamkeit. Und welche reizenden Märsche und Tänze komponirte Franz Schubert und noch C. M. v. Weber, der sie, mit Ausnahme der Aufforderung zum Tanze, in seinen Opern verwendet!

Jetzt aber schämen sich schaffende Tonkünstler der Tanzkomposition. Sie schreiben lieber Sinfonien, die Niemand zu hören bekommt, Konzertstücke für Finger- und Halskünstler, bei deren Anhören einem angst und bange wird, oder Rhapsodien (d. h. musikalische Ungeheuer mit Extravaganzen) und musikalische

Wassersuppen unter dem Titel Paraphrasen, oder sie vermehren die Millionen Lieder, die Niemand singt. »Wie banal!« so rufen sie aus, wenn irgend ein Rhythmus nicht verbunden und verrenkt (in der Kunstsprache »synkopirt«) genug auftritt, sondern in seinem Flügelschlage noch an den Tanz gemahnt. Weil die Komponisten dem heitern Genre der Tanzmusik gar zu sehr aus dem Wege gehen, sind sie auch nicht im Stande, eine ansprechende Operette zu schreiben, dazu sind sie zu gelehrt, d. h. von aller gesunden Melodie ganz abgekommen, die nur am Tanz und Marsche zu erlernen ist. Am Ende freilich vermögen die meisten Komponisten gar keinen flotten Tanz zu schreiben, der durch rhythmisch-pikante und doch fließende Melodie die tanzende Jugend beflügelt und so in den Ohren sitzen bleibt, dass man ihn auf der Gasse trällern hört; denn einen guten Tanz zu schreiben ist ebenso verdienstlich und ebenso gut ein Meisterstück, als einen Sinfonien- oder Sonatensatz zu komponiren: es wird dazu besonderes Talent erfordert. Darum ja nicht den Tanz so geringschätzig ansehen!

Das Tanzkomponiren wird jetzt nur als Handwerksarbeit von dazu bestellten Tanzmusikmeistern und deren begabten Gehilfen besorgt. Solche Arbeitstheilung, solche Trennung der Tanzmusik von der sinfonischen sollte nicht sein. Denn auch die mit Verachtung angeblickte Tanzmusik ist ein Mittel und Hebel zur Nationalerziehung.

Wie die einfache, gemeine Zaunrose durch Kunst des Gärtners zur reizenden Centifolie veredelt wird, so kann auch die gemeine Tanzmusik geädelt, d. h. zum Range eines bedeutenden Kunstwerkes erhoben werden, freilich gehören dann dergleichen Produktionen nicht mehr unter die Rubrik Tanzmusik. In älterer und neuerer Zeit ist das geschehen und geschieht noch. S. Bach und Händel haben die Sarabanden und Gavotten ihrer Zeit kontrapunktisch übersetzt. In den Mazurkas, Polonaisen und Walzern Chopin's ist die Tanzform zu hochpoetischen Charakterstücken verwendet und sind darin die Tanzrhythmen in das Romantisch-Phantastische übersetzt. Auch C. M. v. Weber's »Aufforderung zum Tanz« gehört hieher, da in ihr die musikalische und poetische Bedeutung in erster Reihe steht, und die Möglichkeit dagegen kaum in Betracht kommt, dass man darnach nöthigenfalls auch wirklich tanzen kann, was bei Chopin's mehr für Elfenleiber berechneten Walzern nicht möglich wäre.

Ein wahrhaft unerschöpflicher Quell der Poesie sprudelt aus Chopin's überaus originellen Mazurkas. Alle möglichen Stimmungen lassen sich darin nachweisen, von der tiefsten Melancholie bis zum ausgelassensten Muthwillen, aber alle Stimmungen sind in ein eigenartiges romantisches Zauberlicht gestellt, Alles wie aus einer fremden Welt herüber klingend — exotisch möchte man sagen. Der sarmatische Zug dieses Komponisten, der durch das französische Wesen den Schliß und das Graziöse und Pikante und vom deutschen etwas Tiefe mitbekommen, ist es wohl, der den Mazurkas jenes heißblütige Wesen, jene seltsam wilde Leidenschaftlichkeit und jene bezaubernde ritterliche Anmuth giebt.

Außer den genannten Tondichtern haben auch neueste Komponisten bis zur Gegenwart die Tanzform zu Concertstücken verwendet und manches Hübsche und Schöne geschaffen; ich nenne hier Liszt, Raff, Rubinstein.

In der Gegenwart komponirt außer den besagten namhaften Meistern jeder Stadtmusikdirektor der größern Städte, jeder Direktor einer Gartenkonzert-Kapelle und fast jeder Militärmusikmeister in Deutschland zum Bedarf und besonders bei festlichen Gelegenheiten seine Tänze und Märsche, die oft recht hübsch melodisch und zumeist effektiv à la Strauß instrumentirt sind. Auch Dilettanten und Dilettantinnen bis zur hohen Aristokratie hinauf machen sich gern an das Kom-

poniren einer Polka oder eines Walzers. Das harmlose Vergnügen kann man ihnen gönnen; es ist noch besser, als dass sie sich an höhere Musikgattungen wagen und an der Musik verständigen.

So wäre denn in der deutschen Literatur wahrlich kein Mangel an guter Tanzmusik, was bei dem musikalisch gut beanlagten Deutschen kaum anders denkbar ist. Auch wird im Ganzen in Deutschland, besonders durch städtische Orchester, die Tanzmusik gut aufgespielt. Mit letzterem Worte habe ich den Leser zum zweiten Abschnitte dieses Kapitels hinübergeleitet: nachdem das Wesentliche über Tanzmusik und Tanz-Komponisten vorgebracht ist, erübrigt noch, der Ausübenden bei der Tanzmusik — der Tanzmusiker zu gedenken.

B. Die Tanzmusiker.

Alle Diejenigen, welche im Mittelalter zum Tanz aufspielten, hießen Spielleute. Sie begegnen uns im frühesten Mittelalter unter der Menge der Fahrenden (*varende liute*) und Gehrenden (*gerende diet*), als fahrende Musikanten, später mit zunfthmäßiger Einrichtung in den Städten. Blicken wir zuerst auf

Die fahrenden Spielleute.¹

Nach ihrem Ursprunge sind die Fahrenden und Gehrenden ein durchaus ungermanisches Volk, weil sie Gut für Ehre nahmen, was dem Charakter unserer deutschen Voreltern unmöglich und unbekannt war. Sie sind römischen Ursprungs. Das verachtete Geschlecht der Gladiatoren, Mimen (*mimi*), Tänzer (*saltatores*), Schauspieler (*histriones*, *thymelici*) und wie sie hießen, hatte sich über die Stürme der Völkerwanderung hinaus erhalten und von Rom aus unter die Barbaren verbreitet; aus der verfallenden römischen Welt haben sich diese Banden von Spiel-leuten in die aufsteigende moderne gerettet und waren vom 5.—8. Jahrh. allmählich aus dem Süden nach dem Norden gedrungen. In Deutschland fanden sie mit ihrer Unterhaltung ergiebigen Boden und bald auch reichlichen Zuwachs in den hinzutretenden Klerikern, welche dem ersten, klösterlichen Leben entsagten und mit der lustigen Bande zogen, sowie auch später die fahrenden Schüler (*vagi scholares*, *Vaganten*, *Bettelstudenten*) mit ihnen oft gemeinschaftliche Sache machten.

Von diesen herumziehenden gemeinen Musikanten, Tänzern, Kämpfern, Gauklern und Puppenspielern, welche aus Italien über Frankreich nach Deutschland gekommen, haben wir wohl zu unterscheiden die ebenfalls wandernden Volks-sänger und Volksdichter, welche seit uralter Zeit bei verschiedenen deutschen Stämmen vorkommen, aber als Verfasser und Verbreiter der alten epischen Heldengesänge, als Träger der Neuigkeiten und als Boten beim Volke wie an Fürstenhöfen in hoher Achtung standen.

¹ Litteratur: Forkel, Geschichte der Musik II, 721 ff. 748—752. Ambros, Geschichte der Musik II, 268 ff. A. von Dommer, Handbuch der Musikgeschichte 123. 133 ff. Reißmann, Geschichte der Musik II, 15 ff. W. Grimm, Deutsche Heldensage. W. Wackernagel, Litteraturgeschichte S. 41. 75 etc. A. Köhler, Über den Stand berufsmäßiger Sänger im nationalen Epos [in Pfeiffers Germania XV, 27—50]. R. von Lilien-cron, historische Volkslieder (Einleitung). F. Vogt, Leben und Dichten der deutschen Spielleute im Mittelalter. Halle 1876. G. Freytag, Bilder aus deutscher Vergangenheit, 1867, II, 443 ff. A. Schultz, höfische Leben zur Zeit der Minnesinger I (1879), 439 ff. K. Weinhold, die deutschen Frauen im Mittelalter 1882, II, 131—151. F. M. Böhme, Artikel »Spielleute« und »Stadtmusiker« in Mendel-Reißmanns Lexikon für Musik.

Ferner müssen wir jene fahrenden Künstler, die das frühere Mittelalter aus der antiken Welt überkommen hatte, nicht mit den fahrenden höfischen Dichtern und ritterlichen Sängern verwechseln; letztere adelte die Gabe der Poesie und des Gesanges; die Spielleute aber traf der Fluch, der sich an die Kunst heftet, wenn sie nach Brod gehen muss.

Das leichtsinnige Volk der Fahrenden war auf die Gunst der Menge angewiesen und musste sich nach dem Geschmacke derselben und nach der Zeitströmung richten. Poesie und Musik war anfangs nur Nebensache, erstere war ihnen in Deutschland ganz verschlossen. Ihre hauptsächlichsten Übungen und Fertigkeiten waren allerhand Gaukelkünste, Puppenspiele, Seiltänzerstückchen, pantomimische Aufführungen und Spiele mit abgerichteten Thieren, besonders mit Bären.

Selbstverständlich gab es in der großen Schar der Spielleute verschiedene Stufen betreffs der Leistungen und dem entsprechend war das Ansehen. Am niedrigsten standen die Kinder der Landstraße: alle jene hungernden und herumlungernenden Gaukler, gemeinen Springer, Tänzer, Klopffechter und Bärenführer. Besser dagegen befanden sich die Instrumentisten, welche auf der Fidel, Rote und Harfe größere Fertigkeit erlangt hatten, sodass sie auf Burgen und an Höfen zum Gesang begleiten und zum Tanze aufspielen konnten. Größerer Achtung gewogen diejenigen, welche durch ihr Wanderleben fremde Sprachen erlernt hatten und als Sprachmeister dienten, oder welche durch ihre Kunst in höhere Gesellschaft enkommen waren und die Tabulatur des feinen Ausdrucks (Moralität) auswendig wussten, dauernde Stellung hatten und feste Einkünfte bezogen. Gewiss waren solche Spielleute, Sänger, Sprachmeister und Anstandslehrer an den Höfen der Fürsten und Edelherrn nicht schlechter bestellt, als in moderner Zeit die Hofschauspieler, Hofkapellmeister und Hofpianisten.

Neben den Spielmännern gab es, und zwar schon seit der römischen Zeit, auch Spielweiber, die ebenfalls ihre Kunststücke machten und springen und tanzen mussten. Sie waren zwar ein Anziehungsmittel, aber auch der Grund zum tiefern sittlichen Sinken der fahrenden Gesellschaft. Die Tänze und pantomimischen Darstellungen, worin die Spielweiber auftraten, mögen frei und frech gewesen sein, das Volk scheinen sie jedoch ergötzt zu haben. Schon Childebert I. sah sich um 554 veranlasst, gegen den Unfug dieser Weiber (bansatrices) einzuschreiten und Hincmar von Rheims warnt seine Priester vor diesen tornatrices, die bei ihren Tanzkunststückchen sogar auf den Kopf sich stellten, wie uns in einer Abbildung eines fahrenden Orchesters aus dem 12. Jahrhundert figurlich dargestellt ist.

Einfluss auf die Spielleute und die Stellung der Spielweiber zu den vornehmen frivolen Kreisen übten offenbar die Kreuzzüge. Ganze Scharen von Fahrenden begleiteten die Kreuzfahrer nach Asien. Da gab es viel Neues zu sehen und zu lernen; denn bei den Morgenländern waren Gaukler seit alter Zeit zu finden, die den Abendländern Manches zeigen konnten. Die christlichen Ritter waren gegen diese heidnischen Künstler und namentlich gegen die Künstlerinnen gar nicht unempfindlich und Kaiser Friedrich II. nahm sogar ein Paar saracenisches Spielweiber mit nach Europa, die er später durch andere ersetzt zu haben scheint; denn noch 1244 ergötzte er Richard von Cornwall bei einem Besuche durch Tänze und Künste zweier saracenischen Weiber, die singend und mit Pantomimen Cymbel schlagend auf Kugeln auf dem glatten Fußboden herumfuhren. Während seines Aufenthalts in Syrien 1229 unterhielt Friedrich II. sogar einmal Saracenen, die bei ihm aßen, durch die Kunst christlicher Spielweiber. — Wichtig für abendländische Musik war es, dass durch die Kreuzfahrer seit dem 12. Jahrhundert orientalische Bogeninstrumente nach Europa kamen.

Was ihre Tracht anlangt, so ist darin die niedrige Stellung im Recht zu erkennen. Es scheint fast durchgehends Forderung gewesen zu sein, dass die Spielleute Haar und Bart scheren mussten; denn das lange Haar war der Schmuck des freien Mannes, also ihnen, gleich den Knechten, versagt. Auf Bildern der Pariser Liederhandschrift (bei v. d. Hagen Taf. 3. 5. 22. 45) ist allerdings kein Unterschied von der Tracht anderer Personen zu sehen, und auch einzelne Bilder in andern Handschriften späterer Zeit bestätigen dies. Dagegen erzählt Rudolf Glaber bei der Hochzeit des Königs Robert von Frankreich mit Constanze von Aquitanien um das Jahr 1000 von einem Zusammenfluss der Spielleute, namentlich aus der Auvergne und Gascogne, und sagt dabei ausdrücklich, dass sie kurzhaarig und nach Art der Histrionen bartlos gingen.¹ Dieselbe äußere Erscheinung ist auch in Berthold's Predigten (I, 114, 19), sowie im bairischen Landfrieden von 1244, cap. 61 und im bairischen Landrecht von 1255, cap. 50 erwähnt.

In der Heidelberger Handschrift des Sachsenspiegels (edirt von Kopp) ist diese Kurzhaarigkeit bei den Kämpen deutlich, zugleich die Kürze des Bartes auffallend. Der Spielmann dagegen hat langes Haar, aber einen Rock, der unten tief zerschnitten ist. Die fahrenden Kleriker (Lotterpfaffen) ließen absichtlich ihr Haar lang wachsen, um dadurch die geistliche Kopftracht und ihren früheren Stand zu verleugnen. Sie werden daher als »loterphafen mit dem langen haren« (lotrici et vagi scolares cum longa coma) in polizeilichen und kirchlichen Äußerungen bezeichnet.

Im Übrigen scheinen die Spielleute in Deutschland kürzere Oberkleider getragen zu haben, als gewöhnlich war. In Frankreich putzten sie sich möglichst auf, liebten es, in seidenen Gewändern zu gehen, die phantastisch mit allerlei Borden besetzt waren, und trugen auf dem Kopfe einen schwankenden Schmuck von Pfauenfedern. Wer möchte zweifeln — meint Prof. Weinhold, dem ich diese Notizen über Tracht entlehnt habe —, dass die deutschen Spielleute sich ebenso aufputzten, wenn es ihnen möglich war? Durch auffallende Tracht suchen ja noch heute gemeine Komödianten die Menge zu locken.

Von den Kunstleistungen der Spielleute erfahren wir mancherlei. In dem aus dem 13. Jahrhundert stammenden Gedichte Karlmeinet² wird uns erzählt: »Es kamen mehrere hundert Spielleute; darunter allerhand Musikanten mit Fiedeln, Harfen, Geigen und Psalter, mit Horn und Sackpfeife (musette), die traurige Herzen froh machten, Sänger, die von Aventiuren und Dingen, so in alten Zeiten geschahen, und von Minne singen konnten, und dazu wappenkundige Spruchsprecher; aber auch Riesen und Zwerge, Taschenspieler, Springer und Tänzer; Leute, die mit Böcken und Pferden kämpften, Meerkatzen reiten ließen und mit Hunden

¹ Du Chesne, hist. Francor. script. IV, 38: a medio capitis nudati, histrionum more barbii tonsi.

² Karlmeinet, ed. A. v. Keller 287, 11 ff.:

Ouch quâmen dâ mê dan vère
 hundred mynistère,
 de wir nennen speleman,
 ind van wâpen spreken kan.
 sulche konden singen
 van ôventûren ind dingen
 de geschâgen in alden iâren.
 sulche ouch dâ wâren,
 de von mynnen vnd lêve
 sprâchen sunder brêve.
 sulche, de de vedelen swâre
 dâden lûden offenbâre,

sulche, de wael dat horn bleys.
 sulche gebeirde als eyn reis,
 sulche fîoreden cleyne
 mit holtse ind mit beyne,
 sulche blêsen mutet
 wael up dem musett,
 sulche harpen ind gigen
 den man gerne mochte swigen.
 sulche cum salterio
 trûrige herzen machen frô . . .

tanzen, Steine kauten, Feuer fraßen und aus dem Munde bliesen; andere, welche die Stimme der Nachtigall, des Rehs, des Pfaues nachzuahmen verstanden.«

Wieder anderwärts erfahren wir von andern Kunststücken der Jocolatores. Da gab es Leute, die durch halsbrecherische Künste die Zuschauer in Staunen versetzten, durch Verrenken, den Kopf hinten über biegen und sich rückwärts überschlagen. Die Hauptpringer dieses Kunststückes bekreuzigten sich vorher. Da spielt einer mit Marionetten oder mit Messern, einer geht auf den Händen, ein anderer tanzt, springt durch den Reif etc.

Ein Wachtelmärchen (Lügenmärchen) aus dem 14. Jahrhundert enthält folgenden Aufruf an die Spielleute, ihre verschiedenen Künste vorzuführen: »Nun zu, ihr Spielleute! Schlagt auf die Hundshäute (Trommel), schmiert die Rossschwänze (Fiedelbogen) und lasst eure Nägel die Därme (Saiten) rüstig rühren, richtet mit den Schnuren das Tockenspiel (die Tatermänner) und seid hochgemuth! Dudelsackpfeifer, lauft schnell durch das Holz, springet, geht mit verschränkten Beinen einher, geiget, harfet, fiedelt! Da wird euch eins auf den Nacken (Schlag als Lohn): zwölf Wachteln in den Sack.«¹

Von dem wüsten Treiben und der vielseitigen Beschäftigung der Fahrenden am Ende des 13. Jahrhunderts entwirft ein deutscher Dichter (der Kanzler) eine gewiss nicht übertreibende Schilderung; er sagt von den Spielleuten: der erste lebt von Betrug, der zweite vom Spiel, der dritte lügt sich an Höfen herum, der vierte ist ein Seiltänzer, der fünfte spielt den Narren, der sechste lebt von Spotten und Schelten, der siebente handelt mit alten Kleidern, der achte sammelt Federn, der neunte thut Botendienste, der zehnte lebt von der Lüderlichkeit seines Weibes, seiner Tochter oder Magd [MSH. II, 390*, bei Bartsch, Liederdichter S. 239].

In Folge ihres Lebenswandels und wegen ihres verachteten Berufs galten die Fahrenden für rechtlos.² Den Germanen erschien es unnatürlich, dass Jemand für Geld seine Ehre hingeben könne; ein solcher wurde demjenigen gleich gestellt, der die Freiheit mit Unfreiheit vertauscht: er hatte kein Recht, keine Forderung an Buße.

Nach dem altfriesischen Rechte (Lex Fris. V, 1) konnten die Klopffechter, die um Geld ihr Leben auf das Spiel setzten, von Jedermann straflos erschlagen werden.

Der Sachsenspiegel (das um 1215—35 von dem sächsischen Ritter Eike von Repgowe aus alten Rechtsgewohnheiten zusammengestellte Rechtsbuch) gab den

¹ Wachtelmärchen: Nu zuo, ir spilliute,
alaht in die hundes hiute,
smirwet die roszegele
und schaffet daz die negele
die derme vaste rüeren.
rihtet zuo den snüeren
die taterman und weset stols.
bläterpffifer, durch daz holz
hozzelt, gempelt, schrigelet,
giget, herpfet, fidelet!
dá wirt iu ein uf den nac.
zwelf wahtel in den sac.

² Kemphen und ire kindere und alle die unêliche geborn sin, und spillûte und die dûbe oder roub sünen oder wider gebn, und sie des vor gerichte verwunden werden, oder die ir lip, hût oder hâr ledigen, die sint alle rechtelôs. [Sachsenspiegel I. Buch, 38. Art. § 1.]—Als iouch einman ein spel man oder unêliche geborn, her en ist doch dûbes noch roubêres genôz nicht, als man kemphen uf in leiten mûge. [Sachsenspiegel I. Buch, 50. Art. § 2.]

Spielleuten und denen, die sich zu eigen geben, nur eine Scheinbuße, nämlich den Schatten eines Mannes, den Kämpfen und ihren Kindern nur den Glanz, den ein blinkender Schild gegen die Sonne wirft.¹ Dieselbe Scheinbuße gewährt auch das bairische Landrecht aus dem 14. Jahrhunderte.²

Die gothländischen Rechte gestatteten dem Erben eines erschlagenen Spielmannes dann die volle Buße, wenn er es vermag, eine junge ungezähmte Kuh, die von einem Hügel hinunter gepeitscht wird, mit fettbestrichenen Handschuhen am Schwanze zurück zu halten.³

Der Schwabenspiegel (Landrecht 15, 41) enterbte den Sohn, der gegen seines Vaters Willen Spielmann wurde, und erklärte die Spielleute für rechtlos.

Die Stadtrechte verweigerten ihnen den Zutritt oder zwangen sie zu öffentlichen Arbeiten und König Rudolf I. schloss sie von seinem Landfrieden 1287 aus. (Pertz, legg. II, 430.)

Die Kirche hatte sich seit alter Zeit gegen die Spielleute erklärt, belegte sie mit dem Banne und behandelte sie als Abgefallene, als Kinder des Teufels, gestattete ihnen nur in seltenen Fällen den Zutritt zum Altare und schloss sie vom ehrlichen Begräbnis aus. Es genüge hier auf Berthold's Predigten I, 155, 17 zu verweisen.⁴

Sogar in Geburtsscheinen wird ausdrücklich hervorgehoben, dass der Betreffende »von ehrlichen biderben Leuten, nicht von Pfeiffern, Spiellüten, Schöfern, Badern, Leinwebern, von Sprechern (rabulis) noch von keinerley gerenden Lüten geboren ist«, wie ein bei Reißmann (Geschichte der Musik II, 15) im Wortlaut vollständig mitgetheilter Geburtsschein aus Sachsen 1431 besagt.

Trotzdem die Kirche so sehr gegen den Tanz eifert, haben wir doch aus dem Mittelalter ein sonderbares Schauspiel, dass ein Pfaffe seinen Pfarrkindern an Sonn- und Festtagen zum Tanz aufspielte. Es wird nämlich in der Braunschweiger Chronik zum Jahr 1203 erzählt, dass an Pfingsten dieses Jahres zu Ossemer bei Stendal das Gewitter einschlug, dem zum Tanz fiedelnden Pfaffen die rechte Hand lähmte und auf der Scheuntenne (wo getanzt wurde) 24 Personen tödtete.⁵

Da der Tanz von der Geistlichkeit so hart angefeindet wurde, ist es ganz erklärlich, dass auch die armen Spielleute dabei schlecht wegkamen. Im Tanzteufel von Hartmann 1677 heißt es: »Von den Musikern, welche zum Tanze spielen,

¹ III. Buch, 45 Art., § 9: Spillüten und alle den, die sich zu eigen geben, den gibt man zu büze den schatten eines mannes. Kemphen und iren kinderren den gibt man zu büze den blic von eime kamphschilde gein die sunnen.

² Spilevten vnd allen den dy gut für ere nemend vnd dy sich se eigen haben geben, den gibt man ain schatten aines manes langk gegen der sunn, das ist also gesprochen: wer jn icht laides tuet vnd wolt in darumb pflessen, der sol zu ainer wantt sten, da dy sunn anscheint vnd sol der spilman oder der, der sich se eigen hat geben, an der wenn an den hals slachen, mit soleher rache hat man in gepüeset.« [Bairisches Landrecht, aus dem 14. Jahrhundert, Wiener Hofbibliothek Codex 2856 fol. 92^b.]

³ Grimm, Rechtsalterthümer 678. Vestgöta. I. Lekarr. Ostgöta. drapab. 18, 1.

⁴ »Daz sind diu gumpelliete, gigure vnd tambüre, sö wie die geheizen sint alle, die guot für ere nement . . . o wê, daz ie dehein touf uf dich quam! wie du des toufes unde des kristenduomes verloukent (verläugnet) häst . . . wann (denn) du heizest Lasterbale, sö heizet din geselle Schandolf, sö heizet der Hagedorn, sö heizet der Hellefiwer, sö heizet der Hagelstein . . . als hästü manigen lasterbären namen, als din gesellen die tiurle, die aprünnic sint.« [Bertholds Predigten. Ausgabe von Klink 1824, S. 55.]

⁵ »In dussem Jare geschah ein Wunderdecken by Stendal in dem Dorppe geheten Ossemer, dar sat de Perne (Pfarrer) des Midweckens in den Pfingsten und veddelte synen Buren to dem Danse, da quam ein Donreschlach, unde schloch dem Parner synen Arm aff mit dem Veddelbogen unde XXIV Lüde tod up dem Tyn.« [Chron. piet. Brunsvig. p. 355.]

wird man wenige im Himmel antreffen, das sind Leute, welche mit einem bösen Gerücht behaftet und der Unfähigkeit unterworfen sind.«

Philander von Sittewald (Straßburg 1650, S. 378) kommt auf seinen Streifereien auch in die Hölle. Dort fragt er unter Andern die »Gebratensgeiger«, Spielleute und Sänger: »Ich bitte, was mag die Ursache sein, dass ihr so übel gehalten werdet?« »Nichts anders, sprach einer, als dass wir mit Harfen und Geigen, mit Couranten und Galliarden, mit Passemezzen und Sarabanden, mit Volten und mit Branlen allher gekommen. Das nehmen uns die Herren Teufel so übel, und sprechen: hier sei nicht ein Ort des Lachens, Tanzens und Springens, sondern des Heulens, Weinens und Wehklagens.« Ein Teufel trat hinzu und sagte: »Und warum, du Lumpenhund, sagst du nicht die gründliche, wahre Ursache? Aber die habt ihr je und allwegen vertuscht und verhehlt! Nämlich: ihr habt der thörichten, muthigen, hitzigen Jugend zu einer unzähligen Menge allerlei gräulicher, wüster, stinkender Sünden Zeit und Gelegenheit gegeben, gleichwohl habt ihr Alles vor der Welt verschwiegen, so lange ihr in dem losen Leben geschwebet. Ja auch bei den allerheiligsten Übungen, anstatt dass ihr zu Ehren Gottes geist- und anmuthreiche Psalmen und Gesänge erschallen lassen solltet, habt ihr mit wälschen, losen, leichtfertigen Fugen, Fusen (flüchtig zu spielende Tonstücke), Phantasterien und Concerten zu unzüchtigen leichtsinnigen Tänzen Anlass gegeben, und auf der Orgel aufgespielt, dass gottliebende Herzen davor ein Abscheu und Gräul gehabt; Gott aber habt ihr dadurch höhlichen gehöhnet und gelästert.«

R. Voss macht dazu die gute Bemerkung: Den armen Spielleuten ging es also nicht wie dem Meister Orpheus, ihre Leistungen waren den Herren Teufeln zu mangelhaft, sie verfehlten ihre Wirkung. Ihre Harfen und Geigen brachten ihnen statt Freude nur Marter und Qual.

Mit der großen Verachtung des Standes der Spielleute kontrastirt ihre große Beliebtheit bei Hoch und Niedrig. Die Spielleute waren die Freudenbringer bei allen festlichen Gelegenheiten; sie belebten nicht nur die vornehme Gesellschaft in den Zimmern, sondern erlustigten auch die Menge auf den Wegscheiden, Straßen und Plätzen.

Der fahrende Spielmann war auf jeder Burg willkommener Gast. Er tritt in den Saal und beginnt sein Saitenspiel, spielt Tänze auf und singt Leiche und andere Lieder.¹ Zumal wenn Feste am Hofe waren, fand eine große Menge Spielleute,¹ Musikanten, Sänger, Akrobaten und fahrende Leute aller Art sich zusammen, welche von der Milde des Hausherrn und seiner Gäste das Beste erwarteten.²

Die Spielleute sammelten sich von Alters her bei den Hochzeiten, wenn sie nur irgend Aussicht hatten dort etwas zu verdienen. Der Tanz auf Hochzeiten ward nicht immer bloß von Gesang begleitet, sondern auch von Gesang und In-

¹ Trojanerkr. 5450: Nû kam für in ein spileman
mit seiner harpfen uf den sal,
der huop dâ wunneclichen schal
mit sinem hübschen seitenspil.
tenz und süezer leiche vil
liez er dâ lûte erlingen,
dar suo begunde er singen
vræliche bi der stunde.

² Erec 2158 [Hochzeit]: Die allerbesten spileman,
die die werlt ie gewan,
und die meister wârn genant,
der was dâ sehant
driu tûsent unde mære.

strumentalmusik abwechselnd oder von letzterer allein. Letztere besorgten eben die Spielleute. Außer dem Tanze suchten sie zur Unterhaltung beizutragen, sie trugen auf Fiedeln und Flöten ihre Weisen vor, erzählten beliebte Dichtungen und ergötzten durch allerhand Kunststücke.

Ein Prediger des 13. Jahrhunderts schildert die Hochzeit zu Kana und sagt: Da waren nicht Pfeifer und Geiger, noch Tänzer noch Sänger, noch Spielleute wie heute bei den Brautläufen. [Grieshaber, deutsche Predigten des XIII. Jh. 2, 20.]

Heinrich von Veldeke erzählt von Aneas' Hochzeit [Eneit 345, 31]: da war Spiel und Gesang, Turnier und Gedrang, Pfeifen und Singen, Tanzen und Springen, Trommeln und Saitenspiel, mancherlei Freuden viel.

Kein Ritterschlag mit seinen darauf folgenden ritterlichen Übungen war ohne Musik und also nicht ohne Spielleute. Zum Ritterschlag selbst wurde musicirt mit dröhnenden Kriegshörnern, lärmenden Trommeln und klingenden Cymbeln (cum stridentibus buccinis, strepentibus tympanis et tinnientibus cymbalis).

Die Limburger Chronik (S. 129) erzählt von einer Fürstenversammlung und den anwesenden Spielleuten: »Anno 1397 kamen die Fürsten von Deutschland gen Frankfurt und hatten einen großen Rath und Consilium und überkamen eines Landfriedens.« Nachdem der Chronist alle Fürsten, Grafen und Herren Räte mit Namen angeführt, sowie deren Pferde aufgezählt, fährt er fort: »Auch waren da 1300 Ritter und 3700 Edelknechte. Sodann waren da 450 vornehme Leute. Sodann Spielleute, Pfeifer, Trommeter, Sprecher und fahrende Schütler.«

Kam die Zeit der Brunnenfahrt, die Badesaison würden wir sagen, so strömten Scharen von Spielleuten nach den Badeorten, wo die vornehme Gesellschaft im Sommer sich erlustigte. So heißt es in Cap. 2 der in Straßburg 1382—1414 abgefassten Chronik des Königshofen: »Zu der brunlust kommt ussermossen vil spillüte vnd farender lüte, do hieß sie der keyser alle enweg faren vnd gap inen weder gobe noch spise.«

Waren Spielleute am Hofe angelangt, so ließ man sie, während die Herrschaften bei Tafel saßen, in den Saal kommen und dort mit ihren Kunstleistungen die Speisenden ergötzen. Über die Art ihrer Aufwartung erfahren wir etwas aus folgender Stelle einer alten Reisebeschreibung, die Scheid in seiner Dissertatio de jure in Musicos (1719, p. 18) anführt: »Vor dem Tische stant die hohen Fürsten zu dienende und varende Lüte, vnd ist keinre der ein einig Wort rede, es sy denne das der Can (Vorsteher, Intendant der Truppe) zu ime rede, ane (ausgenommen) die varende Lüte, die getichte machent oder nuwe mer bringent oder nuwe mer erzögent oder spil.«

Hatten die Spielleute ihre Sache gut gemacht, so konnten sie ihres Lohnes sicher sein: die entzückten Zuhörer lösten ihre Mäntel und warfen sie ihnen zu. Der Herr, welcher das Fest veranstaltet hatte, entließ sie selten unbelohnt. Gewöhnlich bekamen sie zunächst zu essen und zu trinken und die Überreste der Tafel wurden ihnen preisgegeben. Alle sollten zufrieden der Festtage gedenken und die Freigebigkeit des Herrn und seiner Gäste rühmen und preisen.¹ Aber

¹ Eneit 346, 27: Hersogon unde gräven
 den spilmannen sie gäven
 grözlichen unde só,
 daz si dannen schieden fró,
 und lob dem kunege sungen
 ieslich nâch siner sungen.

Meleranz 3651: Den varnden liuten wart gegeben,
 daz si mit freuden mochten leben.

wenn das fahrende Volk auch noch soviel bekommen hatte, so war es unter einander neidisch, falls einer mehr davontrug, und sie verwünschten dann das Fest und diejenigen, die ihnen nicht genug gegeben hatten. [Erec 2169.]

Als Geschenke bekamen die fahrenden Leute, die zu einem Feste sich eingefunden hatten: Geld, Kleider und andere Werthsachen, zuweilen sogar Pferde.¹

Im Ganzen wurden die Spielleute reichlich belohnt, wie viele Belegstellen aus Dichtungen des 13. Jahrhunderts uns darthun.² Gerathen war es auch, ihnen zu geben, denn sie hatten nicht nur immer leere Taschen, sondern auch scharfe Zungen und sangen Schmählieder auf den Geiz der Herren, die ohne Gabe sie entlassen hatten.

Nicht überall wird jedoch solche Freigebigkeit geübt. So schickt Kaiser Heinrich III. bei seiner 1044 zu Ingelheim gefeierten Hochzeit eine Menge dorthin gekommener Histrionen und Joculatoren ohne irgend eine Gabe fort.³ Dieselbe Geschichte erwähnt auch Otto von Freising in seiner Chronik: »Und da er (Heinrich III.) nach königlicher Sitte zu Ingelheim seine Hochzeit feierte, schickte er die ganze Bande der Tänzer und Possenreißer, welche wie gewöhnlich hier zusammengekommen war, unbeschenkt fort, und was er diesen Genossen des Teufels abgezogen hatte, vertheilte er freiwillig unter die Armen.«⁴ Aus dieser Bemerkung ist ersichtlich, welche Begriffe man von den Spielleuten schon im 11. Jahrhundert hatte.

Diese Kunstvagabunden waren es, welche in den Rittersälen, wie unter der Dorflinde, wie später bei bürgerlichen Hochzeiten auf dem Rathhause vor den Patriciern zum Tanze aufspielten und dafür sorgten, dass die im Mittelalter noch wenig beachtete Instrumentalmusik nicht außer Übung kam.

Die Instrumente, welche in frühester Zeit beim Tanz gebraucht wurden, waren Trommel und Pfeife, die beide zuweilen gleichzeitig von einer Person gespielt werden. Später kamen hinzu Zinken, Trompeten, Posaunen, Drehleier, Fiedeln und Geigen und einige Klingelinstrumente. Ob die Laute im geschlossenen Raume zum Tanz gespielt worden sei, ist sehr fraglich; dagegen war früher der

¹ Parton. 17434:

Dô gap der keiser lobesan
den gerdn milteelichen solt:
pfert, kleider, silber unde golt
hieß er in allen teilen mite,
die nâch hübscher liute site
den hof durch helfe suochten.

Karlmeinet 215, 54: Ouch wart gegeben zo den zyden,
als ich vur waer horte duden,
lodderen ind varenden luden.

Erec 2177:

Von golde drizio marke
die gap man dá vil manegem man,
der vor nie gewan
eines halben phundes wert.

Gr. Wolfdr. 2095: Ôn schande und ône sorge ward rich manig farende man,

Mê denn umb hundert mark, der vor einen schilling nie gewan.

Die Spielleute Etzels (Swemmel und Werbel) verdienen bei Kriemhildens Hochzeit mehr als tausend Mark (die Mark = 1/2 Pfund Silbers). Vergl. Nibelungenlied ed. Zarncke 209, 6.

³ Infinitam multitudinem histrionum et joculatorum sine cibo et muneribus vacuum et maerentem abire permisit. [Annal. Wirzburg.]

⁴ Quumque ex more regio nuptias Ingelheim celebraret, omne balatronum et histrionum collegium, quod (ut assolet) eo confluerat, vacuum abire permisit pauperisque ea, quae membris diabolicis subtraxerat, large distribuit. [Otto von Freising, Chronik lib. VI, cap. 32.]

bei Vornehmen und Geringen gern gehörte Dudelsack (Sackpfeife) zum Tanz- aufspielen in häufigem Gebrauch. — Auf der Abbildung eines ländlichen Tanzes in Petrarcae Trostspiegel (S. 21) erblicken wir außer Tänzern und Tänzerinnen (die einen Kreis bilden, also Reigen tanzen) drei Spielleute. Einer bläst den Zinken, der andere die Sackpfeife, der dritte hat eine gewöhnliche Pfeife (Langflöte) im Munde, mit der einen Hand hält er die Pfeife und fingert darauf, während er mit der andern dazu die kleine Trommel schlägt, die vorn an ihm hängt. Solche Doppelmusiker werden aus dem 15. und 16. Jahrhundert oft abgebildet gefunden. — Als Musikinstrumente bei Tanz und Fastnachtslust nennt Fischart (Gargantua Kap. 7): Schalmeien und Pfeifen, wozu der Schwegel, die Lullen-, Rus- und Sackpfeife gehörten; ferner Sautröglein (Trommel), auch Schnurre und Maultrommel (Brummeisen, das man in den Mund zwischen die Zähne nahm und darauf fingerte).

Im Mittelalter gab es eine überraschend große Zahl von Instrumenten, freilich aber von sehr unvollkommener Beschaffenheit. Im höfischen Zeitalter wurde von den Spielleuten die Fertigkeit auf folgenden Instrumenten verlangt: Fiedel (vièle, viole), Geige (gigue), Zither (Cithera, Psalterium), Laute, Rote (harfenförmige Cither), Drehleier (Organistrum, Symphonie, chifonie, später Vielle), Dudelsack (musette), Pfeifen, Zinken, Horn, Trompete, Posaune und Trommel.

Auf Beschreibung und Geschichte der Instrumente einzugehen, kann hier nicht erwartet werden; ich verweise den weiterforschenden Leser auf die betreffende Literatur, aus welcher ich unten das Beste anführen will.¹

Der Deutsche hat leider noch kein Werk über Instrumente des Mittelalters mit Illustrationen, wie solche Frankreich und England in großer Pracht besitzen. Wir müssen uns daher vorläufig mit ausländischer Literatur behelfen.

In Bezug auf das Instrumentale scheinen die deutschen Spielleute hinter den welschen nicht zurückgestanden zu haben; es werden sogar in Frankreich die deutschen Geiger und böhmischen Flötenspieler besonders gerühmt, und deutsche Instrumente standen bei den Provenzalen und Lombarden in besonderem Ansehen.²

Über das Leben und Treiben der Spielleute sind wir durch viele eingehende, quellenmäßige Abhandlungen hinreichend unterrichtet, auch ihre zahlreichen, sonderbaren, zum Theil nicht mehr vorhandenen Instrumente sind uns durch die Forschungen der Franzosen, Engländer und Deutschen zur Gänze bekannt und durch Abbildungen aus alter Zeit, sowie durch Exemplare in Museen uns vorgeführt.

¹ Du Cange, Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis. Paris 1678; neue Ausgabe von Leop. Favre, Niort 1883 ff. Diez, Poesie der Troubadours 42. 45. Wolf, Lais 245. Kiesewetter, Instrumente im Mittelalter (Cäcilia 22. Bd. 1843). Strutt, Angletterre ancienne. London 1789. Coussemaker, Essai sur instruments de musique au moyen-âge. (Abhandlung mit 200 Abbildungen in Didron, Annales archéologiques. Paris 1843—60.) Reißmann, Illustrierte deutsche Musikgeschichte 1882 (gute Abbildungen). G. Kastner, Manuel de l'instrumentation du moyen-âge. Paris 1860. Vidal, Les instruments à archet. 2 Vols. Paris 1876—77. C. Engel, Catalogue of the musical instruments in the South Kensington Museum. London 1874. Rühlmann, Geschichte der Bogeninstrumente. Braunschweig 1882. J. W. v. Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert. Berlin 1878.

² Im Roman de Cléomadès (Monmerqué et Michel, théâtre franç. 105) heißt es: «et si avoit bons leuteurs et des flauteurs de Behaigne et des giguours d'Alemagne.» In dem Werke Poeti del primo secolo II, 175 wird gesagt: cantar dansar a la provenzalesca con instrumenti novi d'Alemagna. Beide Citate bei Weinhold, d. d. Frauen II, 138.

Aber wenig wissen wir über das Wesen ihrer Musik, so gut wie nichts über die Beschaffenheit ihrer musikalischen Produktionen nach Tonart, Taktart, Rhythmus ihrer Melodien, Formgebung und Tonschrift. Gern würde man $\frac{2}{3}$ der Minnesinger-Verse und $\frac{1}{3}$ der Kontrapunktisten dran geben für eine Handschrift mit weltlichen Musikstücken aus dem 13.—15. Jahrhundert. Die alles vernichtende Zeit hat hier übel mitgespielt. Trotz angestrengten Suchens ist bis jetzt auch gar nichts von Musik der Spielleute aufgefunden worden.

Nur eine einzige Probe mit Tonzeichen kenne ich, von der nicht verbürgt ist, ob die beigefügten Neumen von der Hand des Spielmanns sind: es ist ein niederdeutscher Spielmannsreim des 13. Jahrhunderts, den Herr Prof. K. Bartsch vor einigen Jahren aufgefunden und behufs einer Entzifferung der im Original beigetzten Neumen mir anvertraut hat. Zwar kein Tanzlied ist es, aber doch die älteste Notation deutschen weltlichen Gesanges. Hier ist mein Entzifferungsversuch. Die Originalnotation beabsichtigt Herr B. in der Germania zu veröffentlichen.



Wat den bin ic ein spi-le-men. ic weit wal wat ic minne.



un dic di ge-ne ger-ne nem. un se min ni - ne wille.

In die naturwüchsige Musikantenpraxis hatten die Kunstmusiker (gelehrte Theoretiker und Kirchenkomponisten) nicht hinein zu reden. Dagegen nannten die Musikgelehrten die natürliche Durscala, deren sich die Pfeifer bei ihrer weltlichen Musik bedienten, die gemeine Tonart (*modus lascivus*),¹ obgleich der nach Fortschritt strebende Marchettus de Padua ganz bestimmt erklärt hatte, Dur (*ionisch*) sei die einzige wirklich natürliche Fortschreitung.²

Glarean in seinem Dodecachordon 1547 (II, 15) erwähnt, dass die gemeinen Geiger und Pfeifer 6 Tonarten [*ionisch*, *hypoionisch*, *lydisch*, *hypolydisch*, *mixolydisch* und *hypomixolydisch*] in Ut (C), dagegen 4 Tonarten [*dorisch*, *hypodorisch*, *äolisch* und *hypoäolisch* in Re moduliren. Das heißt mit andern Worten: sie spielen das Meiste aus Dur (C, F, G) und Manches in Moll (Dmoll, Amoll).

Engelbert, der im 13. Jahrhundert Abt im Kloster Admont in Obersteiermark war, bemerkt in seinem Traktat über Musik [abgedruckt bei Gerber, *Scriptores* II, 289]: »Metrisch ist die Art der Histrionen, die man in unserer Zeit Singer (Sänger) nennt und die vor Alters Poeten hießen, welche allein nach dem Gebrauche metrische oder rhythmische Gesänge erfinden, um damit die Sitten zu rügen oder zu bilden und das Gemüth zur Ergötzung oder Trauer zu stimmen. Der melodische Modus (die Art der Tonfolge), also die Melodieerfindung gegenüber dem vom Dichter schon gesetzten Metrum gehört den Lyranten und Pfeifern, welche

¹ Artusi, *Parte del Contrapunto*, 1598, S. 74: »Primo è per natura atto ad esprimere danze, balli e perciò da alcuni è detto modo lascivo.« Bei Artusi und andern späteren Theoretikern galt als erster der *modus ionicus*.

² Marchettus von Padua [*Lucid. Tract. VIII, cap. 4*] sagt: »Est namque naturalis cantus ille, qui in omni quarta conjunctione sonorum semper diatessaron habet nec umquam potest aliter naturaliter reperiri. Naturalis enim ad hoc dicitur eo, quod naturaliter vox humana in omni quarta voce sive inter quatuor voces semper prefferre semitonium delectatur.«

gleichermaßen aus dem bloßen Gebrauche tonrichtige Melodien auf ihren Leiern und Pfeifen und andern Instrumenten komponiren und sich durch Naturanlage und Übung (*per naturam et usum*) der Kunst so viel als möglich nähern, wie ja auch Aristoteles sagt, dass Viele ohne Kunstanleitung machen was zur Kunst gehört, und umgekehrt Viele, was sie durch Kunst wissen, thatsächlich hervorzubringen nicht vermögen.« (Citat übersetzt bei Ambros II, 270.)

Wenden wir uns nun ab von dem verachteten Gesindel der Fahrenden und betrachten wir

Die zünftigen Musikanten.

Zu der Zeit, als alle Handwerker sich zu Innungen und Zünften vereinigten und selbst der Gesang durch die Meistersinger zünftig wurde, thaten auch die Instrumentisten in Deutschland, wie gleichzeitig in Frankreich und England, sich zu Innungen zusammen oder, was dasselbe sagt, schlossen Bruderschaften, zogen in die Städte, um ihr Brod zu verdienen, und Landstörzen hatte für viele ein Ende; die auf den Gehrenden und Fahrenden ruhende Verachtung ward dadurch entfernt, wenn sie das ehrende Prädikat »Stadtpfeifer« oder »Stadtzinkenist« führen durften.

Die älteste Musikantenzunft in Deutschland war die 1288 zu Wien gegründete St. Nicolai-Bruderschaft. In der Folge sah sich dieser Verein der Nicolai-Brüder, als er in allerlei Bedrängnis gerieth, nach einem mächtigen weltlichen Schirmherrn um und wählte dazu den Erbkämmerer Herrn Peter von Ebersdorff, der das Amt 1354—1376 bekleidete und als »Vogt der Musikanten« das obere »Spielgrafenamt« errichtete, welche eigenthümliche Behörde in Wien über vier Jahrhunderte bestand. Da allerlei Missbräuche sich einschlichen, übermäßig gesteigerte Abgaben gefordert wurden, ward 1777 das Spielgrafenamt auf Befehl der Kaiserin Maria Theresia völlig reformirt und endlich 1782 vom Kaiser Joseph II. ganz aufgehoben.

Eine ähnliche Zunft der Instrumentisten begegnet uns im obern und untern Elsaß; es war die Bruderschaft der Pfeifer, in welche sich alle jungen Musiker, heimische oder fremde, welche die Musik ausüben wollten, einverleiben lassen mußten. Der Ursprung dieser Bruderschaft fällt in das Zeitalter der Minnesinger, wo Musiker und Sänger noch von Schloss zu Schloss zogen. Die Adelsfamilie von Rappoltstein besaß durch ein Pfeiferkönig-Diplom vom Jahr 1400 das Protektorat über alle Musiker im Ober- und Unter-Elsaß als ein Lehen des römischen Reichs. Nachdem der König von Frankreich das Elsaß annectirt hatte, wurde das Haus Pfalz-Birkenfeld nach dem Tode des letzten Grafen von Rappoltstein 1673 in diesem Lehen bestätigt.

Die sämtlichen Instrumentisten des Elsasses waren in drei Bezirke eingetheilt, die obere, mittlere und untere Bruderschaft, die sich alljährlich an einem bestimmten Tage zu einem sogenannten Pfeifertage versammelten: die eine zu Thann, die andere zu Rappoltweiler und die dritte zu Mutzig und abwechselnd zu Rosheim, später (seit 1686) zu Bischweiler im untern Elsaß.

Die Statuten der Bruderschaft, deren Datum nicht bekannt ist, sind 1606 durch den Grafen Eberhard von Rappoltstein, der damals als Pfeiferkönig belehnt war, erneuert worden. Urtheilssprüche des königlichen Gerichtshofes zu Colmar von 1700, 1724, 1747 etc. haben sie bestätigt, auch hat der Königliche Staatsrath 1785 sie abermals erneuert. Seit Aufhebung der Feudallasten durch die Gesetze der französischen Revolutionszeit hat mit Aufhebung aller Zünfte auch diese Genossenschaft der Pfeifer aufgehört.

Die Statuten, in 24 Artikeln bestehend, enthielten im Wesentlichen Folgendes: Ein bei der Zunft nicht aufgenommener Musiker darf nirgends seine Kunst ausüben, auch nicht für Geld Unterricht geben, bei hoher Geldbuße und Konfiscirung seines Instruments. Nach zwei Jahren Lehrzeit durfte man in Städten, schon nach einem Jahre in Dörfern Musik machen. Streitigkeiten schlichtete das Pfeifergericht.

Die Bruderschaft wurde durch einen königlichen Statthalter, den man Pfeiferkönig nannte, einen Schultheißen und 7 Meister als Beisitzer verwaltet.

Der Pfeiferkönig war Meister der Zunft und hatte (laut Urkunde) das »ambacht (d. i. die Verwaltung) des kunigriches varender lüter. Zu seinem Amte gehörte, darüber zu wachen: »dass kein Spielmann, der sey ein Pfeiffer, Trummschläger, geiger, zinckenbläßer oder was der oder die sonsten für Spiel und khurtzweyl treiben khennen, zwischen dem Hawenstein obwendig Basel und dem Hagenawer Forst den gantzen bezürckh eingeschlossen, weder in Stätten, Dörffern oder Fleckhen auch sonsten zu offenen dentzen, Gesellschaften, gemeinschaften, schießen oder andern khurtzweilen mit soll zugelassen oder gedultet werden, er seye dann zuvor in die Bruderschaft uff und angenommen.«¹

Mit diesem Königreich varender Lüte war auch ein besonderes Gericht (Pfeifergericht) verbunden, welches aus einem Schultheißen, 4 Meistern und 8 Beisitzern (unter dem Namen der Zwölfer) und einem Weibel (apparitor) bestand. Durch dasselbe wurden alle in der Gesellschaft vorkommenden Streitigkeiten geschlichtet, und über Vergehen abgeurtheilt. Gegen eine solche Entscheidung konnte nur an den Schutzherrn (den König) appellirt werden.

Die Musiker des untern Elsasses versammelten sich jährlich am 15. August zu Bischweiler zu dem sogenannten Pfeifertage, um ihre Unterwerfung dem Könige in die Hände seines Statthalters zu erneuern, die jährliche Abgabe zu entrichten und Streitigkeiten zu schlichten.

Die Genossen der Gesellschaft (oft 300 an Zahl) versammelten sich Morgens in dem Zunfthause »zum Löwen«, jeder mit einer silbernen Medaille bekleidet: dort wurde das Pfeifergericht gehalten und die Strafen (oft bis 100 fl.) ausgesprochen. Man nahm neue Mitglieder auf, welche die Aufnahmegebühren zu entrichten hatten; die Übrigen zahlten das gewöhnliche Jahrrecht von einigen Gulden gegen Quittung, auf der es heißt: »N. N. hat sein Jahr- oder Irtengeld für (17 . .) bezahlt.«

Nach der Sitzung bildete man auf dem Marktplatze einen festlichen Zug und begab sich in die Kirche des zu Bischweiler gehörenden Weilers Hanhofen, wo der katholische Geistliche eine Messe las, wofür man ihm eine Geböhr von 3 fl., ferner dem Schullehrer 6 Schillinge, dem Messdiener 4 Schillinge und 1 fl. 3 Schillinge für Wachs zu entrichten hatte.

Der Zug ging dann wieder in derselben Ordnung, mit dem gekrönten König, dem Schultheiß, den Meistern und den sogenannten Zwölfen und einem Fähndrich an der Spitze, in den Schlosshof, wo, immer unter Musik, die Gesellschaft bei verschiedenen alterthümlichen Festgebräuchen, als Fahenschwenken und Eierwerfen etc., Proben ihrer Kunst ablegte. Nachdem die Gesellschaft mit Wein und Bier gespeist war, wurde der Herrschaft oder dem Geigerkönig in einem besonders dazu bestimmten Becher ein Lebehoch gebracht, alsdann kehrte der Zug unter

¹ Scheid, de jure in musicos, p. 31. Auch in Paris stand an der Spitze der Spielmannszunft ein Geigerkönig; s. Schletterer, Geschichte der Spielmannszunft in Frankreich, Berlin 1885.

Musik auf den Marktplatz zurück, und der Tag wurde mit Tanz und Schmaus fröhlich beschlossen.¹

Wie in Österreich, so war auch in Bayern der Spielgraf ein Ehrentitel für denjenigen, welcher über alle Musikanten und Spielleute in Stadt und Land gesetzt war, ihre Streitigkeiten schlichtete und in vorkommenden Fällen sich ihrer annahm. Dagegen war jeder Musiker gehalten, jährlich etwas Gewisses zu entrichten; falls er das unterließ, machte er sich der Fürsorge des Spielgrafen verlustig. Im Jahr 1738 war in Bayern der kurfürstliche Hoftrompeter Veit Ungerneber Spielgraf, welche Würde zu Ende des 18. Jahrhunderts aufhörte.

Die Funktionen eines Spielgrafen hat J. Khuen in seinem Gedichte »Epithalamium Marianum oder Tafelmusik des Himmels-Frawenzimmers« (München 1634, S. 425) also geschildert:

»Der Spielgraf sich ergetzet,
Sieht, ob der Chor mit Bass, Tenor
Und jeden Ton besetzt;
Dann wann er hört so viel verkehrt
Unangenehme Stimmen,
Er maistert los ganz furios,
Er zeigt erst seinen Grimmen.«

In den deutschen Städten hieß der Stadtpfeifer im Mittelalter bis auf neuere Zeit auch Thürmer nach seiner Amtswohnung, die er auf dem Thurm einer bestimmten Kirche (auf dem Domthurm gewöhnlich) hatte; dadurch war er gewissermaßen ein Mann der Kirche und folglich eine Art Respektsperson. Um ihn scharten sich, je nach Bedarf und Statut, andere Horn- und Pfeifenbläser, seine »Gesellen«, die ihm an Festtagen die mehrstimmigen Choräle »abblasen« halfen und Tanzmusik in Stadt und Land aufspielten, die er als »Meister« unter den Gesellen und Lehrbuben leitete. Nach einer uralten, jedenfalls aus dem Dienst der Thurmwächter der Ritterburgen hervorgegangenen Einrichtung hatten die Thürmer in den Städten von ihrem hohen Aussichtspunkte in Kriegszeiten das Anrücken des Feindes zu signalisiren, in Friedenszeiten die Stunden abzurufen und dabei zu blasen, Feuer zu melden, an Festtagen mit ihren weitschallenden Zinken und Posaunen Choräle abzublasen und ebenso zum Feierabend eines jeden Tages ein frommes Lied zur Erbauung über die Stadt ertönen zu lassen; zuweilen bliesen sie auch Volksliederweisen, zu Spott und Ernst auf Bestellung.

In ihren Freistunden wurde gelehrt und gelernt, Notenwesen und besonders die Handgriffe der Instrumentalpraxis eingetrichtert und eingepaukt. Die Gesellen unterrichteten, jeglicher auf seinem Instrumente, die ihm zugewiesenen Lehrlingen und der »Meister« hielt dann Proben mit allen, damit zum Sonntag beim Kirches- oder Hochzeitstanz alles klappte.²

Die Stadt- und Amtsmusiker (auch Stadtpfeifer, Stadtzinkenisten, Thürmer, Hausleute, zuletzt Stadtmusikdirektor genannt) hatten eine vollständige Zunft-einrichtung, wie die Handwerksmeister. Der Stadtmusiker durfte nach seinen Satzungen Lehrlinge aufnehmen, ihnen Lehrbriefe ausstellen, sie nach beendeter

¹ Eine andere, ausführliche Beschreibung eines Pfeifertags zu Bischweiler findet man bei Mattheson, Critic. musica II, 343.

² In dem späteren Basler Todtentanz holt der Tod auch den Kylbenpfeifer (Kirmesmusikanten), den er höhnisch fragt, was es für ein »Tänzel« setzen solle (s. S. 47).

Lehrzeit von drei bis vier Jahren zu Gesellen aufdingen und lossprechen. Er hatte das Recht, mit seinen Leuten (die mit ihm zusammen wohnten, darum Hausleute und er der Hausmann geheißten) alle innerhalb des Stadt- und Amtsbezirkes vorkommende Musik allein zu besorgen, er übte also eine Art »Musik-Banne« aus, so dass kein anderes Musikchor innerhalb dieses Sprengels, ohne Zustimmung des Stadt- und Amtsmusikus öffentlich bei Hochzeiten, Kirmsen oder sonstwo zu Tanze aufspielen durfte. Die unberechtigten Eindringlinge wurden fortgewiesen oder mit Geldstrafen belegt; auch diejenigen, welche fremde Musiker bestellt hatten, mussten Strafe zahlen. Auch durfte der Stadtpfeifer nach Vorschrift selbst nur eine bestimmte Anzahl von Lehrlingen und Gesellen halten. Dieses Zwangsrecht beim Tanzaufspielen wurde von Stadtmusikern bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts, bis um das Jahr 1848 in Deutschland ausgeübt.

Was hat die Musikwelt den fahrenden Spielleuten und spätern Stadtpfeifern Alles zu verdanken?

1. Das Herausarbeiten unseres modernen Tonsystems (von Dur und Moll) aus den widernatürlichen, uns Germanen aufgedrungenen Kirchentonarten des Mittelalters — oder vielleicht das unentwegte Festhalten des uralten angestammten natürlichen Systems — halte ich für ihr Werk (s. S. 247 und 287).

2. An Erfindung der Tonschrift fällt ihnen jedenfalls ein guter Theil der Vorarbeiten zu; die Buchstabennotation und Ziffern auf Linien mit darüber gesetzten Mensuralzeichen (für die Tondauer) hatten sie erwiesenermaßen und mussten solche Dauerzeichen für ihre Takt- und Tanzmusik haben, bevor im 13. Jahrhundert die Tongelehrten die Anfänge mit Mensuralnoten machten. Vielleicht ist auch die im 12. Jahrhundert auftretende Punktnote von ihnen erdacht worden.

3. Die Harmonie war aller Wahrscheinlichkeit nach lange schon von Spielleuten auf der Sackpfeife und der mittelalterlichen Drehleier (Organistrum) geübt, bevor grübelnde Mönche im 9. Jahrhundert aus Missverständnis griechischer Theorien uns glauben machen wollen, dass die widerlichen Quart- und Quintfolgen die wahre Zweistimmigkeit (Organum und Organiziren, Biscantus, Discantus) seien. Die Spielleute mussten durch Greifen und Streichen auf mehrsaitigen Instrumenten doch von selbst auf eine Art wohlklingender Naturharmonie gerathen, und geradezu ein Wunder wäre es gewesen, wenn ein Spieler auf der fünfsaitigen Viöle (Viöle, Fidel) und dem Rebec mit drei Saiten nicht einmal darauf verfallen wäre, zwei oder gar drei zusammen harmonisirende Töne zusammen erklingen zu lassen; schon Ungeschick in der Technik muss zuweilen den Geiger auf das Mitklingen einer zweiten Saite geführt haben.

4. Von den vielen und wahrhaft schönen Volksmelodien, die uns in Noten erst im 15. und 16. Jahrhundert begegnen, sind zweifelsohne die meisten durch irgend einen musikkundigen Spielmann erfunden, dessen Name schon bei Lebzeiten nicht genannt und bekannt wurde, dessen Weisen aber in Aller Munde waren, obwohl auch nicht ganz unmöglich wäre, dass gelegentlich einmal ein gelehrter Kontrapunktist eine in weitem Kreisen ansprechende Melodie erfunden hätte.

5. Spielleute oder Praktiker waren es, welche die Musikinstrumente nach ihren Angaben bauen ließen, selbst verfertigten und immer mehr verbesserten, bis sie das moderne Orchester hervorbrachten, das in seiner Zusammensetzung doch wesentlich noch dasselbe ist, wie 1510, als die erste Violine in heutiger Form durch Tiefbrucker gebaut wurde.

6. Sie haben durch das ganze Mittelalter hindurch die Instrumentalmusik, insbesondere die von Dilettanten und Kantoren nicht traktirte Blasmusik ausschließlich gepflegt, dieselbe als Feldmusik sowie als Tanzorchester

überliefert, bis höhere, durchgebildete Künstler solche weiter führten und aus dem Tanzorchester dasjenige für Sinfonie und Oper hervorgehen ließen und mehr und mehr vervollkommneten.

7. Sogar der Ursprung der mehrsätzigen (cyklischen) Formen, wie Partita und Suite, aus der dann die Sonatenform hervorging, ist auf den Musikvortrag der Kunstpfeifer zurückzuführen, welche schon im 16. — 17. Jahrhunderte Tänze verschiedener Nationalitäten (im Tempo contrastirend, in der Tonart aber übereinstimmend) nacheinander vortrugen und eine solche Folge »Partie« genannt haben sollen. Name und Form wurden in der Mitte des 17. Jahrhunderts von deutschen Klavierkomponisten aufgegriffen und ähnliche Zusammenstellungen von Tanzstücken und deren Variationen als Partien (Partita, in Frankreich Suite) bezeichnet.

So waren denn die Spielleute des Mittelalters als Feldpfeifer mit ihren weit-schallenden Zinken, Schwegeln und Trommeln nicht nur die Vorfahren unserer wackern Militärmusik, deren Mitglieder noch heute ordonanzmäßig, aber nicht im verächtlichen Sinne Spielleute heißen, sondern auch die Pioniere unserer hochgestiegenen Konzert- und Theatermusik.

Kapitel XVII.

Fortleben der alten Volksreigen im Kinderspiel.

Als die Reigentänze von den Erwachsenen aufgegeben wurden, gingen sie auf das Kinderspiel über. Die Ringeltänze unserer Kinder, worin noch jetzt die Sommerlust der kleinen Mädchen in Dorf und Stadt, auf Wiese und Anger hauptsächlich besteht, sind unbezweifelt noch der dürftige Nachhall der deutschen Frühlingsspiele mit Gesang und Tanz.

Die gründliche Mythenforschung durch J. Grimm, Simrock, Müllenhoff, Rochholz, Wolf, W. Mannhardt u. A. hat unwiderleglich nachgewiesen, dass viele Kinderreime und Kinderspiele dem Heidenthum ihre Entstehung zu verdanken und im Laufe der Zeit wohl Umbildung erfahren haben, dennoch aber heidnische Anschauungen bewahren und zur deutschen Göttersage in Beziehung stehen. Der scheinbare Unsinn erweist sich bei näherer Betrachtung als goldener Schlüssel zu einer der zahlreichen Pforten, die zur fernen Vergangenheit zurückführen.

Zu den zahlreichen Kinderliedern mit mythischen Zügen gehören: a) die Nornenlieder, darinnen drei Jungfrauen (drei Marien) spinnen. Die drei Schicksalsgöttinnen (Nornen) sind nicht zu verkennen (Grimm, Mythologie 388); — b) die Holdalieder, welche auf den Sonnendienst hinweisen; — c) die Regen- und Sonnenliedchen, in denen an die Stelle des Donner- und Regengottes Donar der Heiland getreten ist, enthalten beinahe alle noch heidnische Züge; — d) Hauskobolde und Zauberrinnen (z. B. der tanzende Butzemann, der lachende Kobold, der Peter Holl) spuken noch in manchen Kinderreimen; — e) viele Anreden an Thiere, die ursprünglich den heidnischen Göttern heilig

waren und später dem christlichen Gott und der Jungfrau Maria geweiht wurden, enthalten uralte Erinnerungen. So z. B. der Reim an den Sonnenkäfer oder das Frauenkühlein, welches der Freia, der Göttin des heitern Lufthimmels, der Liebe und Fruchtbarkeit, heilig war. Ebenso sind mythischer Natur die vielen Anreden und Rufe an den Kuckuck, den Frühlingsverkünder, der zugleich die Gabe der Weissagung besaß. Desgleichen an den Storch, der sonst für einen heiligen Vogel (Herrgottsvogel) galt, sowie an die Schwalbe, an die Glückspinne, an den Marienkäfer, an den Nix in der Grube. — f) In den Jahres- und Ansingliedern bei Umzügen ist uralter Stoff vorhanden, aber bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt und verdreht. — g) Viele Kinderreigen sind voller heidnischer Anklänge. Besonders sind die Spiele von Frau Holle (Rose) Überbleibsel unserer ältesten Poesie, in wenig veränderter Umdichtung.

Betrachten wir für unsern Zweck die Ringeltänze der Kinder genauer. Die Annahme, dass in vielen Kinderreigen noch heidnische Dichtungen zu erkennen sind, wird durch ihre chorische und hymnische Form unterstützt, da diese die älteste Art deutscher Dichtung, ja überhaupt Tanz mit Poesie verbunden der Anfang aller Götteranbetung und aller Poesie bei allen Völkern gewesen und bei manchen es noch ist.

Auffallend ist die Übereinstimmung und weite Verbreitung dieser Texte in Nord und Süd, wenn auch in verschiedenen Dialekten; das lässt auf hohes Alterthum solcher Texte schließen.

Ein guter Theil dieser Ringelreihen ist mythischen Inhalts. Zuweilen sind die mythischen Anklänge darin klar, zuweilen sehr verdunkelt in den Texten ausgesprochen. Nur einige Andeutungen der mythischen Grundlage mögen hier Platz finden. So z. B. war es alter Glaube, das himmlische Lichtreich, darin die Seelen wohnen, sei nicht allzeit offen, sondern zu Zeiten verschlossen. Namentlich waren es die Dämonen des Winters, welche die Göttin Holda sammt den Seelen gefangen hielten. Im Frühling wurde die Göttin befreit. Erinnerungen daran sind in dem weitverbreiteten, vielfach variirten Ringelreihen »Ringel, Ringel, tale ringen« (S. 303) aufbewahrt. — Das so oft erwähnte Spinnen deutet entschieden auf die dem Ackerbau und dem Spinnen vorstehende Göttin Holda oder Berchta. Nach siebenjährigem Spinnen (d. i. nach siebenmonatlichem Walten der Göttin Holda und ihrer Gefährten: »siebe Jahr g'spunne, acht Jahre Sunne« S. 298) dreht sich der Kreis der Spielenden (symbolisch die Sonnenscheibe darstellend) herum, d. h. nach Winters Eis und Schnee folgt die Sonne und der Frühling. — Der zum Kettenspiel gebrauchte Löwenzahn heißt in der Schweiz (Aargau) noch jetzt Sonnenwirbel, und diese Pflanze hat mit Recht in dem alten Frühlingsreigen, der die Sonnenwende und den Sonnendienst darstellte, ihren Platz gefunden. — Das Steigen auf den Hollunderbusch (Hollerbusch) in Verbindung gebracht mit dem Schneien ist wieder heidnische Rückerinnerung: Frau Holla (davon Hollabusch) ist die Frigga, die am Fest der Wintersonnenwende umherzog. Wenn sie ihre Bettfedern schüttelt, so schneit es, erzählt das Märchen.

So sind zweifelsohne in den Ringelreihen der Kinder uns Bruchstücke uralter Frühlings- und Sommerspiele und der Festopfertänze der alten Germanen erhalten.

In ihnen haben wir jedenfalls noch Überreste jener Tanz- und Mädchenlieder zu erkennen, deren Gebrauch Bonifacius und die Kirchenconcilien jener Zeit (den neubekehrten Deutschen wiederholt untersagten).

Andere Kinderspiele waren ursprünglich nichts anderes als dramatisch dargestellte Scenen der Göttersage. Dahin gehört z. B. Prinzessin erlösen

(Königstochterlein), das Nachtfräuleinspiel, die goldene Brücke. Diese dramatische Gattung der Ringelreigen war reich vertreten, mannigfach gestaltet und hat sich lange im Volk erhalten, bis sie, aus dem Kreise der Erwachsenen geschwunden, verstümmelt in der Kinderwelt ihr Dasein fristete.

Das Brückenspiel, das uralt und auf mythische Grundlage zurückzuführen ist, kennt Fischart als »faule Brücke«. ¹ Geiler von Keisersberg führt es in seiner Predigt über die Sünden des Mundes an, wo er sagt: »Woltestu jetzt der faulen Brücken springen, als da du zwölf jar alt warest oder vierzehn alt: es wurd dir ubel anstön; den alten stot nit an als den jungen.« Vermuthlich ist das Brückenspiel ein Überrest altheidnischer Osterspiele; daran gemahnt das Osterthor S. 305. Andere Deutungen bringt Rochholz (alemann. Kinderspiel 375), sowie Mannhardt (in Wolfs Zeitschrift für Mythologie II, 190. 301. 385) und Simrock (Mythologie 21. 254). Nach Mannhardt's eingehenden Untersuchungen bezieht sich das in ganz Deutschland gekannte Brückenspiel auf den Heidenglauben von dem Ritte der Todten in das umgitterte Reich der Halja und über die Todtenbrücke.

Wieder andere Kinderspiele sind dramatisirte Thierfabeln, z. B. »der Fuchs geht rum«, »Fuchs, du hast die Gans gestohlen« etc.

Endlich giebt es eine große Zahl von Kinderreigen, die aus altgermanischen Gebräuchen bei Hochzeiten, Brautwerbung und Frauenkauf übrig geblieben sind. So z. B. die Reigen mit Wahl eines Liebsten, ferner »Es kommt ein Herr aus Nineveh«.

Nach diesen einleitenden Bemerkungen mag aus meiner großen »Kinderliedersammlung« eine Auswahl von Kinderreigen hier folgen. Diese mit Spiel begleiteten Reigen der Kinderwelt, rhythmisch geregelt durch halbsingend vorgetragene Worte, geben uns noch heute ein Bild von den altheidnischen Festtänzen und den Volksreigen der Erwachsenen im Mittelalter.

A. Ringelreigen mit Niederfallen.

(MB. 306.)

1) Aus Thüringen und Franken. In vielen Varianten durch ganz Deutschland verbreitet. Der Reim enthält Erinnerungen an Frau Holda.

Ringel, Ringel, Reihe!	Sitzt 'ne Frau im Ringelein
Sind der Kinder dreie,	Mit sieben kleinen Kinderlein.
Steigen auf den Holderbusch,	Was essens gern? Fischelein.
Schreien alle: musch, musch!	Was trinkens gern? Rothen Wein.
[Sitzt nieder!]	[Sitzt nieder!]

Ausführung: Die Kinder fassen sich an den Händen und gehen singend im Kreise herum. Am Schluss lassen sie sich alle zugleich auf den Boden fallen (kauern nieder), wozu sie lachen und dann das Spiel von Neuem beginnen.²

2) Aus Oberfranken. (Bavaria III, 282.) Auch in Thüringen, Sachsen und Brandenburg.

¹ Gargantua 77^b: »der faulen brücken spielen.«

² Gräter, Bragur III (1796), 245. Wunderhorn III, 444. Grimm, Kindermärchen (1819) II, S. 15.

Ringel, Ringel, Rosenkranz!
 Setz ein Töpfchen Wasser bei,
 Morgen woll'n mer waschen
 Große Wäsche, kleine Wäsche,
 Allerhand gar feine Wäsche,
 Kickerikiki!

- 3) Aus Oldenburg. (Oldenburgische Kinderreime 35.)

Ringel rangel Rosenkranz,
 Fuchsschwanz.
 Mädchen, hole Wasser,
 Gieß es in den Kessel.
 Wenn der Kessel ummefällt,
 So fall'n wir allzusammen.

- 4) Vielfach aus Thüringen und Sachsen.

Bauer, baue Kessel!
 Morgen wird es besser;
 Trägt die Braut das Wasser ein,
 Pautz, fällt der ganze Kessel ein.

- 5) Aus Schleswig-Holstein. (Müllenhoff, S. 484.)

Ringeltanz, Rosenkranz!
 De Kätel (Kessel) hang to Fütte (am Feuer),
 De Jungfern sind so dürr (theuer);
 Gesellen sint to goden Koep (leicht zu kaufen),
 Dat se op de Straten loept (laufen).
 Moder, gift my 'n Klöckschen (Glöckchen),
 Dat hung ik an myn Röckschen:
 Faeg (kehr) ik dann de Straten daer (die Straßen dort),
 Loept de Gesellen achter (hinter) my haer.
 Da sä (sagt) dat Klöckschen: Kling!

Ausführung: Die tanzenden Kinder bilden einen Kreis und bewegen sich singend in die Runde. Bei dem letzten Worte hocken alle nieder.

Lange Reihe.

Die Mädchen ziehen in einer langen Reihe die Straßen auf und ab und singen (MB. 307):

- | | |
|--|--|
| a) Lange, lange Rige,
Twintig is ne Stüge,
Dartig is en Rosenkranz,
Veertig is en Jumferdanz,
Klingelklang. ¹ | b) Lange, lange Riege,
Twintig is ne Stiege,
Dartig is 'n Rosenkranz,
Veertig is 'n Jumferdanz,
Jumfern möt (muß) sik niegen! ² |
| c) Roze, roze, meie,
Twintig in de steye (reie),
Dertig in de rozenkranz,
Veertig in de mooie meisjesdans.
Alle juffertjes nijgen of knielen. ³ | |

¹ Oldenburgische Kinderreime 35.

² Oldenburgische Kinderreime 56.

³ Bei dem letzten Worte fallen alle Mädchen auf die Kniee. Holländisch. Dr. Kalf, Het lied in de middle euwen 526.

Sonnen- und Regenliedchen.

a) Als Ringelreihen der Kinder im Bergischen :

Blaue, blaue Wolken!
 Marie hat gemolken
 Sieben Kùh in einem Stall.
 Jungfer Katharina.¹

b) Chorreigen der Pressburger Kinder beim Regen.

Liabi Frau, machs Thùrl auf,
 Laß die liabi Sunn herauf,
 Laß in Regen drina,
 Laß in Schnee verbrina.
 D' Engeln sitzen hintern Brunn,
 Wart'n auf die liabi Sunn.

(Kommt die Sonne hervor, so fällt der tanzende Kinderkreis nieder und singt:)

Sunn, Sunn kommt,
 D'Engarln falln in'n Brunnen.²

Nach Engelland fahren.

Beim Ringeltanz von Kindern gesungen. Engelland ist hier das mythische Land der Elfen, der Glasberg, der Aufenthalt der Verstorbenen, das Paradies mit dem goldenen Schlosse.

a) Aus Köln und Umgegend. (Firmenich, Germaniens Völkerstimmen I, 460. Weyden, Köln S. 82.)

Krone Krane (Kranich),
 Weiße Schwane!
 Wer well met no Engelland fahren?
 Engelland es geschlossen,
 Der Schlüssel es zerbrochen,
 Wann kriege mer neue Schlüssel?
 Wann dat Könche rief (Körnlein reif) es,
 Wann de Müll stief es,
 Wann der Müller mahle kann,
 Wann der Bäcke backe kann,
 (Wann et Mädchen freie kann).
 Lieschen op de Plante (Grase),
 Löß dat Pöppchen danze!
 Danz, danz, Linge Kiddel,
 Morge kùtt (kommt) der Spillmann widder.

¹ Erk II, 3, 44.

² Aus Pressburg. Wolfs Zeitschrift für Mythologie II, 192. Mannhardt 255.

- b) Umgegend von Elberfeld. (Firmenich I, 426. Mannhardt 328. Erk II, 2, 42.)

Krone Krane
 swikle Swane!
 Mone dann wo fi no Engelland fahren.
 Engelland es geschlôten,
 De Schöttel es tebrôken.
 Wo söffi 'n dann wier mâken?
 Met Beenekes, met Steenekes.
 Krupe dôrch alleenekes!

B. Ringeltanz mit Umkehr.

- a) Mündlich aus Thüringen 1840.

Ringel, Ringel, Rosenkranz!
 Wir treten auf die Kette,
 Dass die Kette klingen soll.
 Klar, klar wie ein Haar,
 Hat gesponnen sieben Jahr,
 Sieben Jahr sind um und um,
 Jungfer Anna dreht sich um.

- b) Aus Leipzig, bei Mannhardt 513.

Ringel, Ringel, Rosenkranz!
 Fuchsschwanz
 Saß auf einer Weide,
 Spann so klar wie Seide;
 So klar, wie ein Haar,
 Spann wohl über sieben Jahr.
 Sieben Jahr sind um und um:
 Alte Hexe, dreh dich um!

- c) Aus Dresden 1871.

Ringel, Ringel, Rosenkranz!
 Wir treten auf die Kette,
 Dass die Kette klingen soll.
 So klar, wie ein Haar
 Hat gesponnen sieben Jahr.
 Sieben Jahr sind um,
 Dreht sich Fräulein (Martha) um.
 Wie sie sich hat umgedreht,
 Hat ihr Liebster 'nen Kranz beschert.

- d) Aus Schwaben. (Meier 379.)

Wir gehen um die Kette,
 Spießglas-Glätte.
 Die Kette soll sich schlingen,
 Welches ist die schönste Jungfer
 Unter diesem Ringelein?

Jetzt rufen alle den Namen der Schönsten aus; die Bezeichnete muss sich umkehren und man singt weiter:

Jungfer N. N. kehrt sich um,
 Kehrt sich dreimal um und um,
 Bis die Jungfrau wieder kommt
 Aus der Erden, aus der Erden,
 Morgen wird es besser werden.

Die Spielenden stehen im Kreise und singen, Hand in Hand umhergehend, diese Verse. Zum Schluss muss ein Kind sich so drehen, dass es den Rücken nach dem Innern des Kreises kehrt. Sind auf diese Weise alle Kinder mit dem Gesicht nach außen gekehrt, so wird das Spiel so lange fortgesetzt, bis Alle wieder sich nach innen kehren. Zu jeder Umkehr, welche der Reihe nach erfolgt, werden die Reime gesungen.

e) Ringeltanz im Aargau. Zur Frühlingszeit fügen die Kinder im Aargau die hohlen Stengel des Löwenzahns (*Taraxacum pratense*) zu einer Kette zusammen, so groß als der Kreis zum Ringeltanze werden soll. Dabei singen sie:

Trettet zue, trittet zue,
 Sparet nit di nte Schueh!
 Trettet uf das Chette mli (Kette),
 Daß es soll erklinge,
 Wer die schönste Jungfre sig
 I dem ganze Ringle.

Ein Tag Rise, zwei Tag Ise,
 Drei Tag Rumpedipum,
 N. N. (Ida Müller) kehr dich um!
 Ida hät sich umgekehrt,
 Hät der Chatz den Schwanz uszert.
 Siebe Jahr g'spunne,
 Acht Johre Sunne,
 Nün mól Rumpedipum,
 Keh dich no-ne-malen um,
 Bis N. N. (der Fritze) zu dir kumt.

So geht das Singen und Umdrehen fort, bis Alle das Gesicht nach außen gekehrt haben. Sodann heißt es:

Mer hab'n uns alle rüm gedreht
 Un hab'n an Kranz mit Blumen beschert;
 Ei so klor, wie a Hoor,
 Hot gelebt sieben Jahr;
 Sieben Jahr sinn rüm,
 M'r drehn uns Alle rüm!

Jetzt drehen sich alle Kinder mit einem Male wieder so, dass sie mit dem Gesichte in den Kreis sehen. Das Spiel kann wieder von Neuem beginnen. [Rochholz 467.]

f) Reihentanz im Oberharzer Bergdorfe Lerbach zum Johannistag. Dort schmückt die erwachsene Jugend große Tannenbäume mit Blumen und bemalten Eiern und führt um sie Abends einen Tanz auf, zu welchem man die Worte singt:

Die Jungfer hat sich umgedreht,
 So rar wie ein Haar,
 So klein Hühnerlein.
 Dreißig, vierzig, fünfzig Jahr,
 Die Jungfrau wandt sich um.

Bemerkenswerth ist, dass hierorts der Reihentanz (im Inhalt dem Ringelreihen der Kinder ähnlich) noch immer mit der Sommerfeier verbunden erscheint, deren Verherrlichung ursprünglich der Text galt. Wir haben also in diesem Liedchen den Beweis, dass dieses und die ihm ähnlichen Tanzlieder ursprünglich zum Begrüßen des Frühlings und Sommers dienten. [Wolf, Zeitschrift für Mythologie I, 81.]

C. Ringelreihen mit Liebeswerbung und Wahl.

(MB. 308.)

- | | |
|--|---|
| <p>a) Es regnet auf der Brücke
 Und es ward nass.
 Ich hatte was vergessen,
 Und weiß nicht was!
 »Schönster Schatz, komm 'rein zu mir,
 Sein keine schön're Leut als wir« —¹
 Ei ja freilich! —
 Wer ich bin der bleib ich,
 Bleib ich wer ich bin.
 Adje, mein Kind!
 [Aus Sachsen, ähnlich in Berlin.]</p> | <p>b) Es regnet auf der Brücken,
 Das wär nass;
 Es hat mich was verdrossen,
 Ich weiß wohl was!
 Herz'ger Schatz, komm 'rein zu mir!
 Sind gar schöne Leut dahier.
 Juhe, freu dich!
 Wem ich bin, dem bleib ich.
 Adje, mein Kind!
 [Im Elsass, Stöber 60.]</p> |
|--|---|

Ausführung: Ein Kind steht mitten im Kreise, der singend sich bewegt. Bei der Stelle »Schönster Schatz« erfasst dieses Kind ein zweites und tanzt mit ihm herum. Das zuletzt eingetretene Kind bleibt nun im Kreise stehen und das Spiel wiederholt sich beliebige Mal.

c) Aus Niederdeutschland (Oldenburgische Kinderreime 35, Bremer Kinderreime 29). Die Mädchen bilden einen Kreis, fassen sich an den Händen und singen immer herumgehend:

Es regnet auf der Brücke
 Und alles das war nass;
 Es hat mich was verdrossen,
 Ich weiß wol was.

Nun tanzen sie paarweise, indem sie singen:

Komm tanz mit mir, komm tanz mit mir!
 Ich hab 'ne bunte Schürze für.
 Mit mi ook, mit mi ook,
 Miene is van Kammerdook.«²

¹ Überraschend ist die Ähnlichkeit dieses Tanzliedchens der Kinder mit einem vor mehr als 300 Jahren von der erwachsenen Jugend gesungenen:

Jungfraw in dem roten rock,
 kombt her zu mir!
 es sein nit hüpscher leute hie
 dann ich und ir! (Schmeltzels Quodlibet 1544, Nr. 7.)

² Kammertuch hieß die zur Ausstattung einer Braut gehörige gute Leinwand. Die letzten vier Zeilen sind als Tanzreim auch in der Provinz Sachsen, im Meißnischen und am Rhein (Simrock 851) gekannt.

Blauer Fingerhut.

Um ein in der Mitte stehendes Mädchen bewegt sich ein Kreis und singt :

a) Blauer, blauer Fingerhut
 Steht dem Mädchen gar zu gut.
 Mädchen, willst du tansen?
 Dreimal, dreimal um sich sehn
 Und sich Eine wählen.
 [Mündlich aus Dresden 1873.]

b) Bló bló Fingerhót,
 Hätt' mer Jeld, dat wär jót,
 Blumen alle Dage.
 Jungfer, sie muss stille stohn,
 Bis mer dreimal um sie gohn.
 Jungfer, sie muss danze
 In einem großen Kranze.
 Krieg, wen do krieg kanns!
 [Köln vor 50 Jahren, S. 82. Simrock 847.]

c) Blauer, blauer Fingerhut,
 Hast das ganze Erdengut.
 Jungfer, sie muss tanzen
 Mit dem grünen Kranze.
 Jungfer, sie muss stille stehn,
 Um sich dreimal umzudrehn!

Dabei dreht sich das in der Mitte des geschlossenen Kreises stehende Mädchen dreimal um, und geht innerhalb des Kreises an die Mitspielenden hin und spricht :

Du bist schön, du bist schön,
 Du bist die Allerschönste!

Bei diesen Worten berührt sie der Reihe nach die Mädchen. Die zuletzt getroffene muss in den Kreis treten und sie ablösen. [Vogtland. Dunger 327, Köhler 192.]

d) Aus Pfullingen in Schwaben (Meier 305). Ein Mädchen wird mitten in den Kreis gestellt, der sie umtanzt und dabei diesen Reim singt :

Rosen, Rosen auf unsern Hut
 Ist das beste Erdengut.
 Jungfer, sie muss tanzen
 In einem Rosenkranze!
 Schäflein, Schäflein, kniee dich!
 [Das Mädchen kniet nieder.]
 Knie zu deinen Füßen,
 Dass ich bald verziehen muss,
 Einen Kuss zu küssen.
 Küsse, wen du willst!

Nach letzter Aufforderung steht das Mädchen auf, um eine Andere zu küssen, die dann ihre Stelle in des Kreises Mitte einnehmen muss.

e) Mädchenpiel im Elsass (Stöber 61). Alle Kinder, bis auf eins, schließen einen Kreis und tanzen:

Rose, Rose reine,
 Schicke sie mir eine!
 »Ach was soll ich schicke?«
 E Rösel und e Wicke.
 »Nehme sie die Wahle,
 Welche ihr gefalle.«
 Nimm die Jungfer bei der Hand,
 Führ sie in den Rosenkranz.

Bei den zwei letzten Worten nimmt das im Centrum stehende Kind ein anderes bei der Hand und zieht es herein. So geht das weiter, bis die Zahl der im Reihen stehenden Kinder so groß wird, dass derselbe sie nicht mehr umfassen kann.

Ringelreihen mit Wahl.

a) Danz mi mal den Fidelfumfei, Fidelfumfei, mien Schwager! Wer is hier in dissem Kranz, Da mi kann behagen? »Krischan Meyer (u. s. w.)«	Krischan Meyer, mien liebster Frund, Krieg mi achter bi'n Kragen; Kumt he nich, so hal ich een Mit twee bealagnen Wagen. [Bremer Kinderreime 58.]
--	---

b) Danz mal um den Fidelumfei,
 Fidelumfei, mien Swager!
 Is daar Nüms in dissen Kranz,
 De mi kann behagen?
 Kumstu nig, so haal ik di
 Up dre beslagnen Wagen.
 [Oldenburgische Kinderreime 33.]

Ausführung: Die Mädchen stehen im Kreise; eins geht um denselben herum und singt diesen Reim. Dann nimmt es eins der im Kreise stehenden Mädchen, das sich ihm anschließt und es hinten am Kleide fassen muss. Dieses zweite Kind singt nun den obigen Reim und holt sich eine Genossin heraus, und so fort.

Überrest eines Sonnenwendfest-Reigens, der Form nach ein kleiner Leich, ist

Den Schatz suchen.

a) Aus Schleswig-Holstein. (Müllenhoff 485.)

Jammer, Jammer hin und her, Über mich zu klagen! Es drückt mein Herze gar zu sehr, Ich kann es gar nicht sagen.	Macht auf, macht auf den Garten, Ich kann nicht länger warten, Ich muss ihn suchen an diesem Platz — Sieh da, sieh da! da steht mein Schatz.
--	---

Nun ist all Traurigkeit verschwunden,
 Hab ich doch mein Liebsten wieder funden.
 Mein Lieb und deine,
 Die küssen sich ja beide.

Ausführung: Ein Kind steht außerhalb des Kreises und singt; bei der Stelle »Macht auf!« öffnet sich derselbe, das Kind tritt ein, wählt und singt dann den Schlusstreim.

b) Aus Oldenburg (Oldenburgische Kinderreime 33). Ein Mädchen geht um den Kreis herum und singt trauernd :

O Jammer, Jammer höre zu!
 Und was ich dir will sagen.
 Ich hab verloren meinen Schatz,
 Schließt auf, schließt auf den Garten.

Der Kreis öffnet sich, das Mädchen tritt ein :

Ich will gehen, um zu sehen,
 Ob ich ihn kann finden ;
 Und wenn ich ihn gefunden hab,
 So fall ich ihm zu Füßen,
 [sie fällt vor einem andern Mädchen nieder]
 Um seine Hand zu küssen.

Jetzt tritt das Paar wieder aus dem Kreise heraus. Das zweite Kind beginnt nun das Gesangtanzspiel ; das erste hat sich wieder in den Kreis eingereiht.

c) Aus den Rheinlanden (Simrock 824) :

Hier ist ein Grün, hier ist ein Grün
 Unter meinen Füßen.
 Ich hab verloren meinen Schatz,
 Ich werd ihn suchen müssen.
 Hier und da, hier und da
 Unter diesen allen.
 Dieser mit dem bunten Rock
 Könnte mir gefallen.
 Dreh dich um, ich kenn dich nicht,
 Bist du's oder bist du's nicht?
 Nein, nein, du bist es nicht,
 Geh nur fort, ich will dich nicht.

[Oder:]

Ja, ja, du bist es wohl,
 Der mir ein Küsschen geben soll.

d) Aus Köln (Weyden S. 83, Simrock 873) :

Jammer, Jammer, Jammer!	Macht mir auf den Garten,
Hab verloren meinen Schatz,	Dass ich suche meinen Schatz.
Ich will gehen und will sehen	Freude, Freude, über Freude:
Und will suchen meinen Schatz.	Hab gefunden meinen Schatz.

e) Aus dem Vogtlande (Dunger Nr. 305). Die Kinder bilden einen Kreis mit Ausschluss eines Mitspielenden und singen :

Wer steht draußen vor der Thür
 Und thut so laut anklopfen?
 [Der draußen Stehende singt:]
 »Ich bin der Fürst, ich steh dafür,
 Ich hab drin was zu suchen :
 Ich hab verloren meinen Schatz
 Auf diesem Platz, auf diesem Platz.
 Macht auf, macht auf den Garten!«

[Der Suchende wird jetzt in den Kreis eingelassen und singt:]

»Hier find ich meinen lieben Schatz,
In den ich mich verliebte.
Ich will ihn lieben für und für,
Und will ihn nie betrüben.
Hier hast du meine rechte Hand
Und einen Kuss zum Unterpfund.
Macht auf, macht auf den Garten!»

f) Aus dem Ober-Erzgebirge. Liedchen am Johannisstage beim Umtanzen des Johannisbaumes, d. h. einer aus vier Stäben bestehenden, mit Kränzen und Blumen umwundenen Pyramide, welche auf der Straße auf ein Tischchen gestellt wird. Abends wird sie mit Lichtern geziert. Die Tänzer sind dabei weiß gekleidet:

Wer steht denn draußen vor der Thür
Und thut so leise klopfen?
»Es ist der Förster, steht dafür
Und hat hier was zu suchen.
Ich hab verloren meinen Schatz,
Allhier, allhier auf diesem Platz.
Macht auf, macht auf den Garten!
Sieh da, sieh da, hier ist mein Schatz,
Mit dem ich mich verlobet.
Hier hast du meine rechte Hand
Und einen Kuss zum Unterpfund,
Auf dass du bleibst mein eigen.«¹

D. Ringelreihen mit Auflösen des Kreises.

Des Königs Töchterlein.

- a) Ringel, Ringel, tale ringen,
Wer sitzt in diesem Thurme drinnen?
»Königs, Königs Töchterlein.«
Darf man sie auch anschauen?
»Nein, der Thurm ist viel zu hoch,
Man muss einen Stein abhauen.«

Ausführung: Ein Mädchen kauert sich auf die Erde und zieht ihr Oberkleid über den Kopf in die Höhe. Die mitspielenden Kinder (bis auf eins, das herumgeht) stehen um sie und halten den Rock fest. Das umgehende Kind fragt und erhält vorstehende Antwort. Darauf schlägt es eine der festhaltenden Hände herab und diese lässt vom Rocke. Dann beginnt Frage und Antwort von Neuem. Sind alle Steine gefallen, so läuft das Königstöchterlein den Mitspielenden nach und wer erhascht wird, muss in den Thurm. (Wunderhorn III, 1808, S. 87.)

¹ M. Spieß, Aberglaube und Sitten im sächsischen Ober-Erzgebirge 1862, S. 76.

Königstochter.

- b) Wer sitt in dissen hogen Toern!
 »Dar sitt en Königadochter in.«
 Kann ike de nich to seen krigen?
 »Se is so fast vermuret,
 De Muer de will nich bräken,
 De Steene de will nich stäken.«
 Enen Steen bräk ik uet.
 »Beide Ogen fällt di uet.«
 Nā, nā!
 Schaet nich, (schadet nichts)
 Baet nich, (hilft nichts)
 Steen und Been verlaet my.
 Kling klang kloria,
 Kumm und folg my achterna!

Ausführung: In der Mitte des Kreises von Tanzenden hockt ein Kind, die Königstochter im Thurm. Ein anderes (als Vortänzer) steht außerhalb des Kreises und singt, worauf man antwortet. Bei den letzten Worten erhält eine Tänzerin einen Schlag und folgt der Vortänzerin, sie am Kleide fassend. So wird der Tanz fortgesetzt, bis der Kreis aufgelöst und die Königstochter befreit ist. [Müllenhoff, S. 485.]

Unter dem Königstochterlein kann möglichenfalls die während der Wintermonate gefangen gehaltene Göttin Holda zu verstehen sein, die im Frühling befreit wird; die Dämonen des Winters weichen, das himmlische Lichtreich wird neu erschlossen.

Weniger gesucht, aber doch nicht nachweisbar, ist die Annahme, dass das Spiel sich auf eine sagenhafte Vermauerung irgend einer Königstochter beziehe. Müllenhoff (Sagen und Märchen S. 391) erzählt ein Märchen von Jungfrau Maleen und einer verzauberten Prinzessin. Am Schluss bemerkt er, dass auf dieses oder ein ähnliches Märchen sich der Kinderreim »Kling klang kloria« beziehen könne.

Die vermauerte Königstochter.

- c) Flick de flock de floria!
 Sitzt die Königstochter da.
 Wir möchten sie gern sehen.
 »S ist eine starke Mauer drum.«
 Die Mau'r woll'n wir zerbrechen,
 Die Stein' woll'n wir zerstechen.
 Eine Hand fällt ab. [Mündlich aus Dresden 1871.]
- d) Flix, flax, florian!
 Es war einmal eine Königstochter,
 Die war ganz vermauert.
 Mauer muss man brechen,
 Ziegel muss man stechen.
 Eine Hand ab.

[Aus Brünn. Wolf's Zeitschrift 4, 364.]

- e) **Kling, klang, gloria!**
 Wer sitzt in diesem Toria?
 »Es ist des Königs Töchterlein.«
 Was trinkt sie gern?
 »Ein Gläschen Wein.«
 Was isst sie gern?
 »'n Kuchen fein.«
 Der Thurm, der Thurm ist viel zu hoch,
 Es muss ein andrer gebauet sein.
 [Aus Weimar. Mannhardt 497.]
- f) **Ring, Ring, tale Ring!**
 Wer sitzt denn hier in diesem Ding?
 »Eine kleine Königin
 Ward so fest vermauert.«
 Die Mauer woll'n wir stechen,
 Die Steine woll'n wir brechen.
 Hand weg, Hand weg!
 [Aus Weißenfels. Mannhardt 493.]

Die goldene Brücke. (Brückenspiel.)

a) Zwei Kinder, die sich bei den Händen fassen und die Arme hochhalten, bilden eine Pforte, durch welche die andern, sich hintereinander festhaltend und bückend, durchschlüpfen. Der Letzte wird von beiden Pfortnern womöglich festgehalten und gefangen. Zum Eingang wird gesprochen:

Haal up de Bruggen, haal dal (nieder) de Bruggen,
 Den lesten, den wi fangen
 De blift dar in behangen.

(oder auch:)

Dat Osterdoor dat is torbraken,
 Morgen wollen wi 't wedder maken;
 Mit 'n Speigel, mit 'n Dreier —
 Kruup unner dōr, is vol.

Der Gefangene wird nun gefragt, zu welcher Partei er gehören wolle und nach seiner Antwort an die betreffende Partei vertheilt. Die Fragen lauten: »Wo wult du hen, na 'n Himmel oder na 'r Hölle?« oder: »Wat wult du sien, swarte oder witte Goas (Ziege)?« oder:

»Hummel hummel Hering,
 Rummel rummel Stering,
 Wat wult sien: Haan oder Buk?
 Buk, Buk! Haan, Haan!
 Lat de olen Schelmen gaan!«

Die so durch Zufall gebildeten Parteien stellen sich in zwei Ketten, wo Jeder sich fest an seinen Vordermann anklammert, einander gegenüber auf, und die beiden Vordersten, welche sich die Hände reichen, suchen nun jeder die Gegenpartei über

einen Strich, der beide Parteien trennt, zu sich hinüber zu ziehen. Der Überwundene muss schließlich unter den Tageln (Plumpsäcken) der Sieger Spießruthen laufen. [Bremer Kinderreime S. 50.]

b) Aus Weida im Vogtland. (Dunger, vogtländische Kinderlieder 299.)

Alle: Wir wollen durch die Magdeburger Brücke ziehen.

Einer: Sie ist zerbrochen.

Alle: Wer hat sie zerbrochen?

Einer: Der Goldschmied.

Alle: Wir wollen sie wieder bauen lassen.

Einer: Was gebt ihr davor?

Alle: Die goldne Krone.

Einer: Zieht alle durch, zieht alle durch,

Der Letzte wird gefangen

Mit Spießen und mit Stangen.

Bei den letzten Worten wird das zuletzt durchwollende Kind zwischen den niedergezogenen Armen (dem Fallgitter der Brücke) gefangen und muss sich entscheiden, ob es zu der Sonne oder dem Monde sich stellen will. Sind alle gefangen und auf beide Seiten vertheilt, so beginnt ein Ringen oder Stemmen zwischen den beiden Parteien.

c) Mündlich aus Leipzig:

Wir woll'n die Merseburger Brücke baun.

Wer hat sie denn zerbrochen?

Der Goldschmid, der Goldschmid

Mit seiner jüngsten Tochter.

Wir woll'n sie wieder bauen.

Was gebt ihr uns zum Lohne?

Eine goldne Krone!

Zieht alle durch, zieht alle durch,

Den Letzten woll'n wir fang'n

Mit Spießen und mit Stang'n.

d) Die Meyersche Brücke.

Die Kinder bilden zwei Reihen in gerader Linie, stehen einander gegenüber und haben gegenseitig die Hände angefasst, erhalten sie beständig schwankend und singen dazu:

I. Chor.

II. Chor.

1. Wir wollen |: über die Meyersche Brücke.

1. Sie ist zerbrochen, |: die Meyersche Brücke.

2. Wer hat sie zerbrochen |: die Meyersche Brücke.

2. Der Goldschmied |: mit seiner jüngsten Tochter.

3. Wir wollen sie machen |: die Meyersche Brücke.


3. Womit denn? |: die Meyersche Brücke.

4. Mit Gestein, mit Gebein, mit rothem Goldelein.

4. Was für Leute seid ihr? Aus welchem Lande kommt ihr?

5. Wir sind die Herren von Schwarzburg, Wir ziehen durch die Rothenburg.

5. Lasst die Herren walten, Den letzten wolln wir behalten.

Ist dieser Wechselgesang zu Ende, so fängt der I. Chor an, bei dem andern zwischen den aufgehobenen Händen schlangeweis durchzukriechen  Nur die

letzte Person davon wird behalten und dem andern Chor angereicht. Damit wird so lange fortgefahren, bis Niemand mehr vom I. Chor übrig ist. — Das Spiel wurde gewöhnlich zum Kirchweihfest von Kindern gespielt. In den Straßen stand eine Birke aufgepflanzt und vor diesem Baume ein gedeckter Tisch mit Kuchen und Bier besetzt. Der Baum war mit allerlei kleinen Bildern, Bändern und angemalten ausgeblasenen Eiern geziert. (Aus Mühlhausen in Thüringen. F. A. Reimann, Volksfeste 1837, S. 346.)

Die Himmelsthür. (Ein Holda-Liedchen.)

Kloppe, kloppe Ringelchen!
 Da kommen zwei arme Kingerchen.
 Gebt en get un lot se gön,
 Dann wird die Himmelsthür offen stön.
 Da kümmt Maria Muder
 Mit dem güldenen Bruder,
 Hat en Stöckelche in der Hand,
 Da driest se de Wolken mit durch das Land.
 Wolke, Wolke, lauf!
 Maria die hat gerufen in.
 Sieben Küh und einen Strik (Strichel).
 Lirum larum pickepick.

[Aus Wiehl bei Köln. Mannhardt 394.]

Ausführung: Zwei stellen die armen Kinderchen vor, zwei andere mit emporgehobenen Händen die Himmelsthür, durch welche jene in den Kreis treten. Hier wählen sie zwei andere, welche durch dieselbe Pforte aus dem Kreise gehen und nun die neuen armen Kinder spielen, während die ersten im Kreis bleiben und die Stelle der erwählten einnehmen. — Mannhardt (Mythen 326) bemerkt: »Diesem Reim liegt die Vorstellung von Holda zu Grunde, die die Kinderseelen auf dem Schoße trägt.«

E. Ringelreihen vom Hochzeitmachen.

a) Rosmarin und Thymian
 Wächst in unserm Garten.
 Wer ein Mädchen freien will,
 Muss noch lange warten. [Simrock 333.]

b) Petersilje, Suppenkraut
 (Sellerie und Suppenkraut)
 Wächst in unserm Garten:
 Jungfer N. N. (Anna) ist die Braut,
 Soll nicht lang mehr warten.
 Rother Wein, weißer Wein:
 Morgen soll die Hochzeit sein.
 [Mündlich aus Dresden 1870, auch Simrock 332.]

- c) Petersiljen, Soppenkrät
 Wasst in usen Garen,
 Use Antchen de is Brüt,
 Schall nich lang mehr waren,
 Dat se na de Karken geit,
 Un den Rock in Foolen (Falten) sleit.
 Roen Wien, witten Wien,
 Morgen schall de Hochtied sien.

[Bremer Kinderreime 22.]

Stolzer König.

- a) Tanzspiel aus dem Vogtlande (Dunger 311). Eine im Kreise sitzende Spielgenossin wird von Mädchen umtanzt, wobei sie singen :

Stolzer König, stolzer König,
 Warum thust du so prahlen?
 Sieh dich um und schau dich um,
 Was ist dein Verlangen?
 Suche dir ein Engelein,
 Setz es auf dein Knieelein;
 Dann noch gieb ihm einen Kuss,
 Weil es von dir scheiden muss.

Beim Wort »Engelein« sucht die drinnen Sitzende ein Mädchen aus und giebt ihm einen Kuss; die Geküsste setzt sich dann in die Mitte.

- b) Andere Lesart bei Simrock 825 :

Herzer König, stolzer König,	Jetzt da kommt mein Liebchen 'rein,
Warum bist du so in Trauer?	Kniet sich auf die Knieelein,
Soll ich denn nicht traurig sein?	Jetzo geb ich ihr 'nen Kuss,
Ihr setzt einen andern König ein.	Weil ich von ihr scheiden muss.
Schaut euch um, schaut euch um,	
Schaut auf eure Mauer.	

Haferschnelden.

- a) Die Spielenden bilden einen Kreis. Eins der Kinder steht in der Mitte; sie singen :

Morgen woll' mer Haber schneiden,
 Kleine Gärble binden.
 Ich hab verloren mein Feinslieb,
 Wird sich wieder finden.
 Hier und dort, ein andermal
 Unter diesen allen!
 Die ich jetzt mir nehmen soll.
 Wird mir wohl gefallen.

[Oder:]

Hier und dort, kein andrer Ort
 Unter diesen allen!
 Ei so nimm sie bei der Hand,
 Sie wird dir gefallen !

Der im Kreise stehende wählt sich ein Kind und tanzt mit ihm, während die andern singen :

Grüne, Grüne, lauter Grün,
Grüne muss ich leiden ;
Wer ein feines Mädchen hat,
Muss sich von ihr scheiden.

Hierauf trennen sie sich. Das gewählte Kind beginnt das Spiel von neuem.
[Dunger, Vogtländische Kinderreime 312.]

b) In Schleswig-Holstein (Müllenhoff S. 484) heißt der Reim so :

Morgen schön wy Hawer schnyden.
»Wer schal uns den binden ?«
Dat schal Jungfer Lieschen doen,
»Wo schön wy ær finden ?«
Hier un daer un allerwegen
Unner dissen allen ;
Hier heff ik ær allfaet krægen:
Do mi den Gefallen !

Ausführung : Eine in der Mitte des Kreises stehende Tänzerin hebt an zu singen, die andern antworten. Am Schlusse erwählt sie eine, die dann ihre Stelle einnimmt.

Brat- und Bräutigamsspiel. (Brautwerbung.)

Die Kinder stellen sich in zwei Reihen einander gegenüber auf ; die einen sind die Freier, die andern die Mutter mit ihren Töchtern. Während die Züge gegeneinander rücken, sich verneigen und zurück marschiren, werden folgende Zeilen abwechselnd gesungen :

- I. Da kommen zwei Herrn aus Lünefeld (Nineveh). Juchheisasa filadi.
II. Was wolln zwei Herrn aus Lünefeld? Juchheisasa filadi.
I. Sie wolln die älteste Tochter frein. J. h. f.
II. Und wer soll denn der Bräutigam sein? J. h. f.
I. Das soll der Kaiser selber sein. J. h. f.
II. So nehmt sie hin mit Freuden. J. h. f.

Auf diese Weise werden aus der II. Reihe alle nach und nach abgerufen und schließen sich der Seite der Freier an, bis die Mutter allein noch bleibt. Dann singt man :

Was wolln sie mit der Mutter thun? Juchheisasa filadi.
Sie wolln sie in ein Kloster sperr'n. J. h. f.

Man schließt um sie einen Ring, aber sie entwischt nach irgend einer Seite und man sucht sie zu haschen. [Aus Schleswig-Holstein. Müllenhoff 486.]

Brautwerbung.

a) Es stehn sich gegenüber : eine Mutter und mehrere Töchter. Zur Mutter kommt jetzt ein Mädchen (das einen Freier darstellt) und sagt :

Ich bin daher geritten
Mit einem Gäul am Schlitten,
Ich möchte die Frau bitten
Um ihre allerschönste Tochter.

Die Mutter antwortet:

Ich gebe meine allerschönste Tochter nicht aus dem Haus!
 Der Zopf ist nicht geflochten,
 Der Rock ist noch nicht aus dem Schneiderhaus;
 Ich gebe meine allerschönste Tochter nicht aus dem Haus.

Der Herr sagt hierauf: »Adje!« und will gehen. Die Mutter aber ruft:

Bleiben Sie nur da!
 Der Zopf ist geflochten,
 Der Rock ist aus dem Schneiderhaus:
 Ich gebe meine allerschönste Tochter aus dem Haus.

Dann fasst die Tochter den Herrn hinten am Rock und er führt sie ab, kommt aber bald wieder und hält auf gleiche Weise um die zweite Tochter an und bekommt sie gleichfalls. Das wiederholt sich, bis alle Töchter weggeholt sind. Bei jeder Bewerbung muss er aber die früher geholten mitbringen und so hat er zuletzt eine ganze Reihe hinter sich, die ihn am Rock festhält und dann lärmend durcheinander springt. [Aus Pfullingen. Meier 380.]

b) Aus Tübingen. (Meier 380.)

Freier: Es kommt ein Herr geritten
 Von Aachen und von Sitten
 Und bittet um Ihr allerschönstes Töchterlein.

Mutter: Ihr Haar ist nicht geflochten,
 Ihr Kleid ist nicht genäht,
 Ihr Schuhe sind nicht gewichset,
 Komm Sie in einem halben Jahr.

Nach einem Weilchen kommt der Herr wieder und bringt den ersten Spruch nochmals vor. Die Mutter antwortet jetzt:

Ihr Haar ist geflochten,
 Ihr Kleid ist genäht,
 Ihre Schuhe sind gewichset.

Indem er die Tochter bekommt, ruft diese:

Adje, mein liebes Mütterlein,
 Jetzt komm ich in ein Klösterlein,
 Da lehrt man mich nähen, stricken, spinnen,
 Dass meine Finger klingen;
 Da haut man mich mit Ruthen,
 Dass meine Fingerlein bluten.
 Adje, mein liebes Mütterlein!

Die Mutter erwidert: »Adje!« — Alles übrige der Ausführung wie vorher.

c) Ein upländischer Reigen¹, die Verlobung darstellend, mag hier eingeschoben werden. Der Chor singt:

¹ Aus R. Dybeck, Runa 4, 75. Übersetzt von K. Weinhold, Frauen (1851), S. 227.

Es kommt ein Ritter geritten daher,
 So lustig sollt er reiten.
 [Refrain:] För hahaha, för nanana,
 So lustig sollt er reiten.

Der Bursch ist unterdessen in den Kreis getreten, geht auf ein Mädchen zu und singt:

Schönste Jungfer, darf ich sie
 Wohl an das Herze schließen?

Das Mädchen singt: Und willst mich schließen ans Herze dein,
 Sollst geben vorher ein Ringelein.

Der Bursche: Hier hast du Ring und Verlobungsband,
 Du sollst mich nicht betrügen.

Das Mädchen: Und willst mich schließen ans Herze dein,
 Sollst mir zuvor geben ein Krönlein.

Der Bursche: Hier hast du Kron und Kranz dazu,
 Du sollst mich nicht betrügen.

d) Ein kürzerer Spielanz zur Verlobung aus den schwedischen Landschaften Nerike und Dalekarlien lautet (nach Dybeck, Runa 4, 70, übersetzt von Weinhold, Frauen S. 227):

Komm, komm, Maria lieb, und reich mir deine Hand,
 Hier hast du das Ringelein und um den Arm das Band.
 Und alle in dem Kreise hier bezeugen mir es laut:
 Maria hat gelobet hier zu werden meine Braut.

e) Ein isländisches Tanzlied, darin der altgermanische Rechtsbrauch des Brautkaufes enthalten ist, muss uns interessiren. Die Mädchen sind in einem Hause versammelt und singen, während ihre Liebhaber an die Thüre treten:

„Was will Hof und was will Alf?“
 »Stein bietet Hof und Stein bietet Alf.«
 „Was bieten alle Bursche Hofs?“
 »Stein bieten alle Bursche Hofs.«

Sie werden höhnisch abgewiesen, gehen fort, kehren zurück; der Gesang beginnt in voriger Weise und die Bursche bieten anstatt des Steins jetzt Kupfer zum Brautkauf. Weniger verächtlich abgewiesen, bieten sie zum dritten Male Gold. Da singen die Mädchen:

Willkommen Hof! willkommen Alf!
 Willkommen all ihr Bursche Hofs!

Die Männer treten jetzt in das Haus und der Tanz beginnt. [K. Weinhold, Frauen S. 208.]

Ein ähnliches Volkslied s. Hoffmann, Schlesische Volkslieder Nr. 98:

»Sind drei draußen, Frau Mutter.«
 Frage, was sie woll'n, meine Tochter, etc.

F. Der Reihenlauf oder die Schlange.

1) Alle Mitglieder einer größern Spielgesellschaft stehen in einer langen Reihe und fassen sich möglichst fest an den Händen, um das Zerreißen der Kette zu vermeiden. Der Anführer (Vortänzer) geht in mancherlei schlangenförmigen Windungen hin und her und Alle sind gehalten, dieselben Windungen nachzulaufen. Dann kriecht der Anführer an einer beliebigen Stelle unter den hochgehobenen Armen zweier Glieder hindurch und die ihm nachfolgende Kette schlingt auf diese Art einen lebendigen Knoten, bis der letzte durch Handwechselln wieder in die richtige Stellung kommt. Dann heben auch die beiden Ersten ihre Hände zum Thor auf und lassen alle Nachfolgenden durchkriechen, so dass sich ein Kreis darstellt. Hierauf bleibt der Anführer (der Kopf) stehen und gebietet dem Schwanz Halt zu machen, und alle Übrigen laufen so rund um den Mittelpunkt, dass sich die ganze Schlange zu einem lockern Knäuel aufwickelt. Ist der Knäuel vollendet, so rollt er sich in umgekehrter Weise wieder auf, indem sich die im Centrum Stehenden wieder heraus winden und die übrigen nach sich ziehen, ohne dass die Kette zerreißen darf. In Bremen rufen die Kinder bei diesem Knäulbilden und -lösen:

Karkhof, sta feste, de Toorn de brikt (Thurm fällt um),
De Köster (Küster) steit up'r Kanzel un sprikt. [Bremer Kinderreime S. 60.]

2) Denselben Reihenlauf spielt man in Oldenburg etwas abweichend, wie folgt: Die Kinder stellen sich nebeneinander in eine lange Reihe, Hand in Hand sitzen alle:

Es wollt ein Jäger jagen,
Kruup (kriech), Häschen, durch den Busch!

Dabei kriecht der Erste am rechten Ende der Reihe unter seinem und seines Nebenmannes erhobenen Armen durch; dann kriecht er und sein Nebenmann unter dessen und des dritten Armen durch u. s. f., bis die ganze Reihe aufgewickelt ist und jeder seinem Nachbar zur Linken seine rechte, und dem Nachbar zur Rechten seine linke Hand gereicht hat. Dann wird mit demselben Gesange die Reihe wieder ab- und in ihre vorige Stellung zurück gewickelt. [Oldenburgische Kinderreime S. 46.]

Mit diesen Proben glaube ich die wichtigsten Kinderreigen vorgeführt zu haben, in denen ohne Zweifel Überbleibsel altgermanischer Tanzweise zu erkennen sind.

Kapitel XVIII.

Rückblicke und Schlussbetrachtung.

1. Seit ihrem historischen Bekanntwerden haben die Germanen getanzt; zu ihren Götterfesten, zur Belebung ihres kriegerischen Muthes, zur festlichen Feier der Hochzeit, selbst zu den Todtenmahlen gehörte der Tanz. Da gab es zur Frühlingszeit (zur Sommer-Sonnenwende) wie zur Julzeit (Winter-Sonnenwende) festliche Aufzüge mit Spiel und Liedern. Bei diesen Naturfesten, die zugleich Gerichtstage und Zeiten für Volksversammlungen waren, wurde zum Beschluss ein Tanz gemacht. Von jener heidnischen Festfeier sind unsere Maifeste und Pfingsttänze, Johannistänze, Erntefestbräuche, Kirmestänze und Weihnachts-Aufzüge die letzten Überreste.

2. Im Mittelalter ist mehr, aber auch verhältnismäßig ausgelassener, wilder und roher getanzt worden als heutzutage. Andere Zeiten, andere Sitten! Um die Tanzlust und Tanzweise im Mittelalter nicht ungerecht zu beurtheilen, darf man an jene Zeit nicht den Maßstab der modernen Bildung und Sitte anlegen. Das deutsche Volksleben im Mittelalter, bei Ritter, Bürger, Bauer und bei allen weidlich freien Männern jener Tage, hatte in Schimpf und Glimpf eine große Heiterkeit und Freudigkeit und mischte sogar in seinen sehr würdevoll genommenen Ernst eine Menge kleiner Scherze, Possen und Späße, wovon uns kaum ein abgeblasstes Bild überliefert ist, dessen letzte frische Züge die Noth und das Gebot einer andern Zeit, und zuletzt die löbliche Polizei lange weggewischt haben.

Es war das Leben mit allen seinen bunten Spielen der Lust und Thorheit damals ziemlich frei unter allem Volk auf Gassen und Märkten, in den Rathssälen der Bürger und Tanzsälen der Ritter und Fürsten, wie auf den offenen Tanzplätzen des Landvolkes zur Kirmes- und Erntefestzeit und bei Familienfesten, voran der Hochzeit. Bei allen festlichen Gelegenheiten, wo Hoch und Niedrig, Geistlich und Weltlich gleichberechtigt in das fröhliche Getümmel sich mischte, fühlten sich Alle als ein Volk. Es gab überhaupt damals noch ein Gesamtleben des Volkes, das noch nicht durch verschiedene Bildungsgrade und andere vermeinte Standesvorzüge getrennt und zerklüftet war. Darum gab es überhaupt noch Volksfeste, die in Wahrheit unsere verbildete Zeit nicht mehr kennt und trotz aller Anstrengungen wiederherzustellen nicht im Stande sein wird. Die »Völkerjugend«, wo man noch harmlos scherzt, singt, springt, tanzt und ohne Standeseitelkeit sich zum fröhlichen Fest durcheinander mischt, ist nun ein für allemal vorüber, wir sind viel zu bedenklich und zu ernst geworden. Wer kann es ändern?

O glückliche Zeit der mittelalterlichen Fröhlichkeit! müssen wir ausrufen, wenn wir die Bilder aller jener Festtänze an uns vorüber ziehen sehen. Wir sind verständiger und anständiger, aber keineswegs besser und glücklicher geworden. Nach heutigen Begriffen und Anstandslehren werden wir in den Tanzliedern jener Zeit Anstößiges genug finden. Man muss aber wissen, dass das in Wirklichkeit sittenstrenge Mittelalter alles frei beim rechten Namen nannte und in Worten nicht so wählerisch war, überhaupt nicht so zimperlich und prüde that, wie unsere Zeit, die es mit den Worten sehr genau nimmt, aber an Sittenreinheit das Mittelalter gewiss nicht übertrifft. Zu den Rigoristen gehörten die Dichter von Tanzliedern gewiss nicht, wenn sie darin von Burschen und Mädchen der sinnlichen Liebe letzten Wunsch begehrlieh aussprechen lassen. Damals

starb vor Liebesnoth und Liebesweh nicht leicht Einer oder Eine dahin; dafür war das Landvolk noch viel zu kernhaft und der Handwerkerstand in den Städten von unserem nur Elend bringenden Fabrikwesen noch unberührt. Der Selbstmord, das Schrecklichste der modernen Überbildung und Folge von socialen Missständen bei Übervölkerung der Gegenwart, war damals beinahe nicht gekannt. Zu solchen Verirrungen, durch moderne Sitten und Unsitten, durch nothwendig gewordene Staatsgesetze über Verheirathung und dem Menschen auferlegte Zurückhaltung der Natur herbeigeführt, war jene Zeit nicht angethan; dazu war die Luft noch viel zu gesund, Bursche und Mädchen noch nicht stubengelehrt und romanbelesen, sondern naturfrisch, die Lebensweise nahrhaft, der Wein und das Bier noch gut, die Weltanschauung dabei allzeit fröhlich, von Bücherweisheit und Socialistenpredigten noch nicht angesteckt. Vor allem aber war ein fester Stab auf jedem Lebenspfad ein unbegrenztes Gottvertrauen; dieser religiöse Halt der Alten (wie man auch darüber witzeln mag) war auch ein Förderer der Heiterkeit, die leider unsere Skeptiker und Atheisten nicht kennen und unsere frühreife blasirte Jugend nicht haben kann. Denn wer mit Gott und aller Welt zerfallen ist, wie vermöchte er so recht aus Herzensgrunde fröhlich zu sein?

Wer sich vergegenwärtigt, wie die alte Tanzweise, mit Gesang und Spiel verbunden, unmittelbar im Volksleben wurzelt, der wird Angesichts der gegenwärtigen Armseligkeit dieses Kunstzweiges begreifen und zugestehen müssen, dass wir keinen Volkstanz im eigentlichen Sinne mehr haben. Wohl giebt es noch ein Volk (d. h. Inbegriff von Hoch und Niedrig mit gemeinsamer Sprache), aber kein Volk mehr mit gemeinsamer Fühlung und Strebung und gemeinsamen Freuden, darum kein Volk mehr, das zu gemeinsamem fröhlichen Thun und Treiben auf Volksfesten zusammenkäme. Alles ist jetzt durch Kultur und Besitz getrennt, ist Arbeiter oder Kapitalist, Beamter oder Gehorchender; der goldene Mittelstand ist im Niedergang begriffen. Die verschiedenen Stände (das ist der Fluch der Kultur) sind nicht mehr zu gemeinsamer Fröhlichkeit, zu gemeinsamen Tanzfesten aufgelegt. Jeder Stand liebt nur mit Seinesgleichen umzugehen und in geschlossenen Gesellschaften, Vereinen und Klubs zusammenzukommen, und dort wird wohl auch oft noch ein Tänzchen gemacht oder Gesellschafts-Ballfest veranstaltet, der zuweilen recht amüsant sein kann, aber einen Volkstanz giebt es nicht mehr, weil wir eben kein gemeinsam zum Tanze ziehendes Volk und keine wahren Volksfeste mehr haben.

Der heutige deutsche Tanz ist seit langem schon nur ein Genussmittel, man tanzt bloß egoistisch, um sich ein Vergnügen zu machen; im Alterthum und noch bei Italienern und Franzosen im spätem Mittelalter bis jetzt ist er ein Schauspiel, man tanzt nicht nur um seiner selbst, sondern auch um Anderer willen, um ihnen durch schöne Stellungen und kunstvolle Bewegungen eine Freude zu bereiten.

3. Über die Zulässigkeit oder Verwerflichkeit des Tanzens ist im Mittelalter bis auf neuere Zeiten viel gestritten und Unnützes geschrieben, gepredigt und gedruckt worden. Für unsere fortgeschrittene Zeit dünkt es mir unnütz, den Tanz als verwerflich hinstellen zu wollen; das glaubt doch kein vorurtheilsfreier Mensch mehr. Tanzen soll man allen denen verbieten, die nicht tanzen können, weil sie zu ungeschickt sind, und denen, die nicht tanzen dürfen, weil sie kränklich sind. Den armen kranken Sterblichen verbietet die Natur schon selbst, was ihnen unmöglich ist; auch dem Alter zeigt die Natur die Grenze, wo Spiel und Tanz vorbei ist. Der tanzlustigen Jugend aber lasse man ihr Tanzvergnügen, wenn solches mit Maß und in Ehren geschieht. Der Tanz ist in das Leben so eingedrungen und mit dem Leben so verwachsen, wie keine andere Kunst;

noch mehr als Poesie und Musik beherrscht er Vergangenheit und Gegenwart; das kommt daher, weil das Subjekt selbst das bequeme Mittel der Darstellung ist, die Tanzkunst ganz die Mitthätigkeit in Anspruch nimmt und ihren Zauber durch anspruchlose Bewegungen walten lassen kann. Den Tanz aus der menschlichen Geselligkeit entfernen und aus der Reihe der Künste streichen wollen, würde Revolution hervorbringen. Er, der für unsere Poesie und Musik ein Förderer und Träger war, ist für unsere Kultur eine Nothwendigkeit, eine Stütze derselben.

4. Zum Tanze ist durch das ganze Mittelalter bis Anfang des 17. Jahrhunderts gesungen worden, nämlich so, dass einer vorsang, die Übrigen im Chor antworteten oder bloß den Kehrreim (Refrain) sangen. Auch wohl so, dass eine Abtheilung von Burschen und Mädchen sang, während die andere dazu tanzte. »Das war noch eine löbliche Weise, wozu unsere Liedertafeln jetzt keine Kraft und Lust mehr haben, weil sie zu vornehm und verdrießlich geworden, auch von den vielen abscheulichen Liedern der Jetztzeit ihre Brust zu Schanden gesungen haben, gleich Falstaff, der durch vieles Chorsingen in der Kirche seine Stimme ruinirt hat.«¹

5. Neben dem Tanzgesange gab es frühzeitig auch Spielleute, und es galt für stattlich, Geiger, Pfeifer und Trommler beim Tanz zu haben, die mit dem Gesang abwechselten und einfielen, wenn der Vorsänger geendigt hatte.

6. Der Tanz war zu jeder Zeit der Mode unterworfen. Andere Zeiten, andere Sitten, andere Lieder, andere Tänze. Das ist nun einmal der Lauf der Welt und der Kulturgeschichte. Als mit dem Wechsel der Sitten, bedingt durch mächtige Weltereignisse, der zähe konservative Sinn des deutschen Bauern weichen musste, gab er mit seinen altväterischen Sitten auch seine alte Tanzart der Ringelreihen auf. Und was nahm der Deutsche statt der alten einheimischen Tänze auf? Alles, was seine Nachbarn, die Franzosen und Slawen ihm vorpiffen und vortanzten. Besonders oft und gern hat er nach dem Westen sich geneigt und nach französischer Pfeife getanzt. Das geschah schon seit jener unseligen Zeit der höfischen Sänger, die nichts weniger als deutsch in ihren Sitten waren, bis auf die Gegenwart, wo der gute Deutsche, durch Fremdländisches Jahrhunderte lang verwöhnt und durch französische Tanzmeister überredet, noch immer Françaisen, Quadrillen, Lanciers und wie die schönen Pariser Säckelchen alle heißen, mit Vorliebe und dünkelfhafter Einbildung tanzt, sogar auf Theatern den sittenlosen Cancan sich vortanzen lässt.

Noch mehr als der Tanz selbst war die Tanzmusik der Mode unterworfen und schnelles Veralten ihr Schicksal. Wie die Kirchenmusik den höchsten ewigen Zwecken dient, die Tanzmusik dagegen der bunten, lachenden, vorübergehenden vergänglichen Lust der Welt sich darbietet: eben darum ist jener auch das längste, dieser das kürzeste Leben beschieden. Ach wie bald sind doch die galanten Musikstücke veraltet und verschollen. Sieht man einmal einen Stoß solcher weiland beliebten und belobten Hefte voll Tanzmusik durch, so fühlt man sich von dem unheimlichen Gefühl erfasst: wie alle Lust und Herrlichkeit der Welt so rasch vorüberklingelt und von all der bunten Pracht nichts zurückbleibt als ein ödes caput mortuum, hinter dem das leere Nichts schwarz herausgähnt. Es ist, als wenn aus den wieder hervorgezogenen Heften von Ecossaissen, alten Walzern etc. ein kalter Hauch uns schauernd anwehte. Hat man da das Schicksal, das baldige Veralten der Tanzmusik vor Augen, dann fühlt man erst ganz, wie ungleich höher doch gute ernste Musik steht.

¹ Dr. E. Krüger, System der Tonkunst, 1866, S. 247.

Am Schlusse meines Buches kann ich mir es nicht versagen, auf die Mängel des modernen Tanzes hinzuweisen.

7. Unser Gesellschaftstanz ist zu rasch, unschön und sogar gesundheitsgefährlich. Leider sind M. G. Saphir's Worte, die er um 1845 niederschrieb, nur zu wahr: »Es ist jetzt nicht mehr ein Tanzen, es ist ein Rasen, eine Arbeit, ein Frohndienst, ein Gliederzappeln, eine systematische Epilepsie, eine Veitswuth, eine galvanisch-musikalische Verzückung. . . . Man hat früher auch getanzt, aber man hat mit mehr Moderation getanzt als jetzt; das Frauenzimmer blieb immer in den Schranken der Grazie, der weiblichen Decenz. . . ., jetzt aber hört das Mädchen auf zum schönen Geschlecht zu gehören, sowie es anfängt zu tanzen. Es glaubt, es wäre für den Tanz erfunden worden; keinen Augenblick der Zwischenruh. . . . austanzen, nebenbei toben, wirbeln wie die Windhosen, hoppeln wie die Grasmücken, springen wie die Heuschrecken, galoppiren wie die Mecklenburger Renner, schleifen wie die Wetschlitten.« Alfred Waldau (böhmische Nationaltänze II, 38) setzt über unsere moderne Tanzerei hinzu: »Die englische Mode umstrickt uns immer mehr und mehr mit mächtiger Hand und führt die Muse Terpsichore unter die Jockeys, die ihre Reigentänze mit ihnen in Gestalt von Parforcejagden zuschneidet.«

In Griechenland betrachtete man den Tanz (nebst Musik und Poesie) als einen nothwendigen Theil der Jugenderziehung, als Regulator und Moderator der menschlichen Leidenschaften. Deshalb wurde im Hause, bei öffentlichen Festen und Theatern viel getanzt, und in diesen Tänzen wurden Sitten, Leidenschaften und Handlungen der Menschen durch Gebärden ausgedrückt und diese dem Takte der Musik und den Worten der Poesie des darstellenden Schauspielers angepasst. Die Griechen brachten ihre Tanzkunst (Orchestik) zu einem hohen Grade der Vollkommenheit. Was aber ihnen der Tanz war, eine Läuterung des Sinnes für schöne Formen und eine Ausbildung des Körpers zur Grazie und Kraft, oder was er bei den Römern galt, ein Waffentanz zur Stärkung der Tapferkeit und zur Verherrlichung der Triumphe: das alles ist der Tanz des civilisirten Europas größtentheils nicht mehr.

Die guten alten langsamen Tänze der frühern Zeit, wenn auch zopfig, so doch wenigstens die Gesundheit unangetastet lassend, sind überall verachtet und kaum noch gekannt, oder unsere raschlebige Zeit hat sie in Galopp-Tempo umgesetzt, um der lebenden Dampfmaschine, Mensch genannt, genug zu thun. Es giebt nur noch groteske Raserei, Wirbel und Sprünge, welche den ruhig beobachtenden Freund von Sitte und Schönheitssinn mehr an die der Vernunft entwöhnten Insassen des Irrenhauses gemahnen. Es ist schreckenerregend, eine Anzahl florumhüllter Frauenzimmer und schwarzbefrackter Jünglinge keuchend durch den Saal galoppiren zu sehen, wie sie mit geknickten Beinen und verdrehten Augen bei einem Wiener-Schnellwalzer oder Galopp sich abarbeiten. »Weil das weibliche Geschlecht (meint der Witzbold Saphir) nicht in den Krieg zieht, so hat die Kunst das Tanzen erfunden, um ihre Überzahl zu verringern.«

8. In den Tanzsalons der höhern Stände giebt es wenig Natur und Grazie, wohl aber viel Steifheit und Verzerrung in den vom Tanzmeister eingeübten Tanzmanieren und erschreckliche Langeweile auf den Gesichtern bei den Tanzgesellschaften zu lesen. Darum verfielen die Wiener auf die Rückkehr zur Natur und inscenirten 1884 den

Bauernball.¹

Franz Hille schreibt im Wiener »Sonn- und Feiertags-Courier: »Es ist wahr, man kann die Langeweile nicht prachtvoller in Scene setzen, als es auf unseren großen Bällen geschieht; aber hört sie deswegen auf, Langeweile zu sein? Zum Tansen ist kein Raum, zur Konversation keine Gelegenheit; wozu geht man also eigentlich auf einen Ball? Um sich drei Stunden lang drängen und stoßen zu lassen und dabei vor Dunst und Hitze zu verschmachten? Ein schönes Vergnügen in der That, das dafür steht, dass man seiner Frau und Tochter Ballkleider um fünfhundert Gulden, wenn man reich ist, und um zweitausend Gulden, wenn man es scheinen will, machen lässt, dass vierzehn Tage lang die ganze Wohnung wie eine Schneiderwerkstatt aussieht und dass man zuletzt noch einen Familienkatarrh mit nach Hause bringt, wenn nicht gar eine Lungenentzündung!

»Als die jungen Mädchen noch in weißen Tarlatankleidchen zum Tanze gingen und keinen anderen Putz brauchten, als ihre Jugend und Schönheit, da waren die Bälle noch etwas Anderes, als steife Industrie-Ausstellungen, auf denen nur die Kostbarkeit der Schleppe und der Preis der Diamanten bei der Zuerkennung der Prämie den Ausschlag giebt. Diesen schweren Roben sieht man es schon von Weitem an, dass sie nicht für das Tansen gemacht sind, und diese hochmüthigen Blicke eingebildeter Geldmakler-Frauen verkündigen Jedem, dass auch in diesen heiteren Hallen nichts Anderes als das goldene Kalb angebetet wird. Wie sie einander hinauf- oder hinabsehen, je nachdem Eines mehr oder weniger als das Andere hat! Es ist zum Todtlachen, und das ist die einzige Unterhaltung, die man sich auf diesen so prachstrotzenden und doch so armseligen Festen verschaffen kann.

»Aber deshalb darf man nicht glauben, das Unterbedürfnis der Menschheit sei ausgestorben. Die munteren Augen der jungen Damen empören sich deutlich genug gegen die steife Grandezza, in die man sie einzwängt und selbst die Alten hätten vielleicht Nichts dagegen, wenn auf einmal die Schranken der Etiquette zusammenbrächen und der »Carneval von Venedig« hineinfahren wollte in die gähnende Gesellschaft. Was sind die lustigen Bauernbälle, die jetzt so sehr in die Mode kommen, wohl Anderes, als eine energische Reaction gegen die tödtliche Langeweile der großen Repräsentations-Bälle. Man fühlt sich wie neugeboren in dem bäuerlichen Kostüm, weil man damit zugleich die protzige Steifheit von sich wirft, welche die Besucher unserer Ballfeste zu wahren Märtyrern des Vergnügens macht. Drehn sie sich nicht wie rasend im Kreise herum, diese improvisirten Bauern und Bäuerinnen, lachen und scherzen sie nicht wie die Kinder und drücken sie einander nicht sogar in der Hitze des Gefechtes manches herzhaftes Busserl auf? Damit revanchiren sie sich für die noble Langeweile, die sie als vornehme Städter im Musikvereins- und Logensaale ausstehen mussten. Alles ist wie ausgewechselt. Aus den blasirten jungen Herrn sind lustige Buab'n, aus den prüden Fräuleins sind fesche Dirndl'n geworden, an denen selbst Anzengruber seine Freude haben müsste.

»Und so hilft sich der Mensch zuletzt immer selber wieder, wenn es zu arg wird mit dem Druck und Zwang. Ja, diese Bauernbälle sind nichts mehr und nichts weniger als eine sociale Revolution mit dem Feldgeschrei: Tod der Ball-Langeweile! Ohne Verschwörung hat die gemäßregelte Jugend instinktmäßig das

¹ Was hier die Wiener bürgerliche Gesellschaft reagierend gegen Ball-Langeweile thut, ist ganz ähnlich dem, was im 17. und 18. Jahrhundert als Wirthschaften die Höfe in Oesterreich und Sachsen zur Abwechslung liebten und übten (s. S. 144).

Mittel gefunden, den verhassten Zwang abzuschütteln. Aus Puppen sind wieder Menschen geworden. Und so stehen wir denn jetzt am Vorabende großer Ereignisse. Bald wird der Unterhaltungsteufel in die ganze vornehme Gesellschaft fahren und wer weiß, ob es noch lange dauert, dass sogar aus dem stolzen Ballfest der Industriellen ein pudelnärrischer Bauernball wird. Zuletzt wird man sich sagen: Warum sollten sich denn just nur die Bauern amüsiren dürfen? Was »unsere braven Landleuten« gestattet ist, das können wir noch bravere Städter uns wohl auch erlauben, und so wird man das Bauernkostüm, nachdem es seinen Zweck erfüllt hat, wieder abwerfen und auf den feinen Bällen gerade so ungenirt und lustig thun, als ob es Bauernbälle wären. Dann kommen vielleicht auch die weißen Tarlatankleidchen wieder zu Ehren und die Patronessen brauchen nicht mehr eine halbe Million auf sich zu hängen. »O, wie schön wird das sein!« höre ich die tanzlustigen jungen Mädchen ausrufen: »Dann ist Lustigkeit keine Schande mehr und Lachen kein Verbrechen« — und schade nur, dass wir 'von so ferner, ferner Zeit und nicht von morgen, nicht von heute sprechen!«

9. Wenden wir unsern Blick auf den ländlichen Tanz, so ist von Schönheit der Bewegung, von wahrem Vergnügen doch wahrlich wenig zu spüren. Ein arges Übel hier, dem nicht genug gesteuert werden kann, besteht darin, dass auf öffentlichen Tanzböden an ländlichen Festen fast die ganze Jugend und nebst ihr die Mütter und Großmütter mit einem Haufen kleiner Kinder sich versammeln und bis tief in die Mitternachtstunde dem tobenden, lärmenden, oft mit Rauferei oder gar blutiger Schlägerei endigenden Tänze zuschauen. Ein hässliches Bild und der Volksgesittung nicht eben zuträglich! Erst durch strenge Polizeiverbote in neuerer Zeit sind wenigstens die Schulkinder und die heranwachsenden Knaben und Mädchen von 14—16 Jahren, so lange sie noch in die Christenlehre (Katechismusstunde) gehen oder Lehrbuben sind, vom Tanzboden gänzlich entfernt worden. Und das mit Recht. Was haben aber Mütter mit kleinen Kindern in der staubigen und heißen Luft der Tanzböden in später Nacht zu suchen? Hinaus mit ihnen!

10. Schauen wir uns zuletzt auf einem gemeinen Tanzboden, richtiger in der Tanzkneipe der größern Städte oder deren Umgebung etwas um, wo Sonntags die arbeitenden Handwerkerleute und Dienstboten ihr Sonntagsvergnügen suchen und mit Recht und Billigkeit ihren Antheil an Musik und Tanz verlangen dürfen, so verräth da Alles nur das Niedrige und Sinnlose des modernen Tanzwesens. Da ist bloß ein Hüpfen, Springen, Drehen, Würgen, Auf- und Niederstampfen nach dem Takte zu sehen und eine ungebundene tolle Freude in den glühenden oder schweißstriefenden Gesichtern zu erkennen.

Ich liebe jeden Tanz, wozu
Das Herz die Weise giebt; —
Doch lieben werd ich nie den Tanz,
Wie jetzt die Mod' ihn liebt.
Den Tanz, wo aus verrenktem Leib
Verrenkte Sitte spricht,

Wo aus den Augen Alles glüht,
Nur eine Seele nicht.
Ich liebe jeden Tanz, in dem
Sich malt der Freude Spur;
Doch einen Tanz, den lieb ich nicht,
Den Tanz — der Unnatur.

11. Die Tanzweisen sind mit dem großen Fortschritte der Instrumentalmusik vollkommener und schöner, schwunghafter, reizender, überaus luxuriös geworden; es ist das Süßeste des Süßen, etwas Grisetten- und Lorettenmusik hinein gekommen, prickelnd und frivol. So ist die Musik auch auf dem gewöhnlichen Tanzboden allsonntäglich in größeren Städten.

Weil aber die Tanzmusik gerade, mehr als jede andere, auf die niedern Schichten des Volks wirkt, das seine liebste musikalische Nahrung vom Tanzboden

holt und lange Zeit festhält, so haben die kokett-lüsternen Opernmelodien und Operntänze auch nicht verfehlt, einen entsittlichenden Einfluss auf das Volk auszuüben. Zwar ist das nicht von der Statistik mit Ziffern nachzuweisen, doch von denkenden Männern längst zugestanden worden. Der Verfall unserer ländlichen Tanzmusik, so aufgeputzt effektiv, sirenenhaft hinreißend sie auch erscheint, ist gerade deshalb zu beklagen.

Die Tanzmusik ist ihrem deutschen Vaterlande längst untreu geworden und hat längst ihren nationalen Grundton aufgegeben. Die Texte zum deutschen Tanz sind leider überall in Wegfall gekommen und die alten, gemeinschaftlichen Chorreigen haben ganz aufgehört. Das Aufhören der Reigen ist zu beklagen. Nur einige läppische Schnadahüpfln in Oberbayern erinnern noch daran, dass das Volk einst zum Tanze sang. — Die instrumentale Tanzmusik, die allein noch den Tanzwirbel treibt und die allgemeinen Drehübungen regelt, ist längst international, ist eine Allerwelts-Dirne, die ihren Bedarf aus französischen, slawischen und deutschen Tanzweisen mischt und aus französischer (neuerdings aus Wiener) Operettenmusik ihre giftige Nahrung so gern zieht.

12. Wie kann unserem Gesellschaftstanze, der so poesie- und sinnlos, langweilig, einförmig und unschön und dazu gesundheitsgefährlich ist, aufgeholfen werden? Guter Rath dafür ist theuer, wie für manches noch drückende Übel im großen deutschen Reiche. Zu allererst muss der Chorreigen wieder öffentlich eingeführt und das Tanzlied dazu erneuert werden. Hierin liegt für Musik und Poesie noch ein neuer unerschöpfter Quell — denke ich mit Dr. Ludwig Eckardt, der in seiner Festrede 1864 »Zukunft der Tonkunst« S. 14 begeistert auf das zukünftige Tanzlied hinweist. Zur Einführung der Chorreigen könnten vor allem unsere im Volke so beliebten, trefflich dastehenden Turnvereine viel beitragen, wollten sie neben dem vielen werkelmäßigen Turnen auch die poetische Seite mehr pflegen. Von Turnern, die in ihrem altdeutschen Worte »rige« (Reihe) den Anfang alles Tanzes im Munde führen, sind zunächst Chorreigen zu üben, aufzuführen und mit entsprechenden Männergesängen und Instrumentalmusik zu begleiten. Sodann werden auch die Turnanstalten für Volksschulen auf Einübung von Reigen der Mädchen zu sehen haben und an die vorhandenen Kinder-Reigen anknüpfen, die auch in den unterrichtsfreien Zwischen-Viertelstunden geleitet werden könnten. — Hier muss auch von den Dichtern eingegriffen werden, die hübsche Tanzreime für den Reigen zu schaffen haben. Weiter ist es an den Tonkünstlern, das Volksthümliche nicht zu verschmähen, sondern zu den Freuden des Volkes herabzusteigen, um sie zu heben und zu veredeln. Sogar auf den Brettern, welche die Welt bedeuten, dürften von tüchtigen Balletmeistern anstatt der einförmigen und nicht immer decenten Ballette gute Volkstanzreigen zur Darstellung gebracht und vielleicht in Oper oder Schauspiel an schicklicher Stelle eingelegt werden. Von der Bühne aus wirkt so etwas mehr als alles Lehren und Befehlen: das Volk wird zur Nachahmung gelockt und wird es nicht fehlen lassen, das gesehene Hübsche nachzuahmen.

Aus der Erneuerung des Tanzliedes, das theils aus Einzelgesang und Tanz, theils aus Rundgesang bestehen kann und an den Charakter der Volksweise veredelnd sich anlehnen müsste, erwarte ich nicht nur eine Bereicherung und Gesundung unserer überkünstelten Instrumentalmusik, sondern auch eine Hebung und Veredlung der Tanzmusik, des gesellschaftlichen Tanzes und dadurch des gesellschaftlichen Lebens selbst. Durch einen Trunk aus dem Volksgeiste muss die Kunst (dichtende, tönende, tanzende) erfrischt werden und die Rückwirkung auf das nationale Leben bleibt gewiss nicht aus.

Nachträge.

Zu S. 26: In den aus Neidhart angeführten Stellen finden wir die Winelieder wieder, die fünfhundert Jahre früher den Nonnen verboten wurden. Ein Capitular Karls des Großen von 789 bestimmt, dass die Nonnen keine Winelieder schreiben oder ausschicken sollen, auch nicht von ihrer Blässe durch Aderlass.¹ Aus dem Zusammenhange dieser Stelle geht hervor, dass Winelieder verliebten Inhalts sein mussten. Zu gleicher Annahme nöthigt der bei Neidhart neben dem Wineliede erwähnte Blumenkranz, der ja zur Liebeswerbung beim Tanz gehörte. Wine heißt Freund, Geselle. Proben von jenen, durch Mädchen verfassten Liebesliedern der ältesten Zeit haben wir nicht; aber eine ungefähre Vorstellung von ihrem Inhalte kann man sich machen, wenn man die in MB. 5 und 6 mitgetheilten Liedchen liest. Man wird versucht, diese Reime an den Liebhaber für Winelieder zuhalten, obgleich die letztere Bezeichnung dafür nicht überliefert ist.

Zu S. 30: Über die Art und Natur der im Parival erwähnten neuen thüringischen Tänze sind wir nicht berichtet. Die Vermuthung liegt aber nicht allzufern, dass vielleicht die jugendliche Landgräfin Sophia, als bayrische Fürstentochter den Tanzweisen des Osterlandes (Österreichs) nicht ungünstig gestimmt, an Heinrich von Ofterdingen (dem fabelhaften Dichter) einen Reigenführer gefunden hatte. Die auf solchem Gebiete bei der Frauenwelt errungenen Erfolge mögen dazu beigetragen haben, den begünstigten Sänger und Reigenleitmann seinen Sangesgenossen bei Hofe zu verfeinden, und wir erhalten durch diese Anschauungsweise, die schon Uhland (Walther von der Vogelweide, ein altdeutscher Dichter S. 99) angedeutet hat, den Schlüssel zu des formenstrengeren Walther eifersüchtigem Klage lied wider die Frau Unfuge [Pfeifers Ausg. des Walther Nr. 72], die mit ihren ungefügten (der Dorfpoesie entlehnten) Tönen das hoveliche Singen zu verdrängen drohe. [Anmerkung 55 in Victor v. Scheffels Aventure.]

Zu S. 31: Die höfische Tanzmanier, im Kostüm des 14. Jahrhunderts auf den Runkelsteiner Fresken abgebildet, schildert Victor v. Scheffel (55. Anm. zu seiner Aventure) folgendermaßen: »Die unter Kronen voranschreitende Reigenkönigin führt an der Rechten den ihr nicht zur Seite gehenden, sondern nachschreitenden, in knappem Ärmelwamms und Schnabelschuhen erscheinenden Tänzer, der seinerseits wieder nach der Rechten der nachfolgenden Dame zurückreicht. So bilden sämtliche Personen eine handverschlungene Kette, und ziehen mit sanftlichen Schritten, von Saitenspiel geleitet, nicht ohne gekünstelte, den steifgeflochtenen Haarzöpfen der Tänzerinnen entsprechende Haltung, im Umgang durch einen Baumgarten. Ein eigenthümlicher, schärpenartiger Gürtel, weit genug, zwei Personen zu umfassen, den die Herren lose angehängen tragen, mag für andere Figuren und Schlingungen dieses Tanzes Bedeutung gehabt haben.«

¹ Capitul. ann. 789: »abbatissae monasterio sine regis permissione non exeant et earum claustra sint bene firmata, et (sc. moniales) nullatenus wineleodes scribere vel mittere praesumant et (sc. leodes) de pallore earum propter sanguinis minutionem.« [Eckhart, Franc. or. I, 733.]

Zu S. 36: Für das Zutreffende meiner Vermuthung, dass unter Achselrotten und Houbetschotten Tänze mit Achselrütteln und Kopfschütteln gemeint sein können, will ich folgende Beschreibung eines ähnlichen russischen Tanzes anführen:

»Ein Lieblingstanz der Kleinrussen ist die Kasatscha, die von einem einzigen Paare getanzet wird. Der Tänzer lockt die Tänzerin, die er auserwählt hat, mit allerlei Liebeszeichen in den Kreis der Zuschauer hinein, oder er zieht auch mit Gewalt ein Mädchen herbei, die, sobald sie nur einmal den Tanz begonnen, sobald nicht müde wird. Die Bewegungen des Mädchens sind nicht so rasch und ausdrucksvoll, als die des Burschen. Doch wendet sie auch das den russischen Tänzen eigenthümliche Achselzucken und Kopfwerten zuweilen an, und dann eine sehr häufig wiederkehrende, abwehrende Bewegung mit den Händen, indem sie den Kopf zur Seite wendet. Die Beine, die der Tänzer oft betrachtet, und von denen er den Pelz vorn zurückschlägt, haben dabei jedoch nicht die Hauptrolle. Er bewegt beständig den Nacken hin und her, zuckt mit den Schultern auf und nieder, wiegt den Oberkörper auf beiden Hüften und braucht Arme, Hände und Gesichtsmuskeln, um dem Tanze möglichsten Ausdruck zu geben. Der Sinn des Tanzes ist die Liebeserklärung des Burschen und das Sprödetum des Mädchens, das sie durch Verhüllen des Gesichts mit beiden Händen darstellt. Der Bursche tanzt dann oft verzweiflungsvoll aus dem Haufen der Zuschauer hinaus, kehrt wieder um, endlich stürzt sich das Paar in die Arme.« [Kohl, Reisen in Russland und Polen II, 286.]

Zu S. 37: Über die Tanzzeit in der Minnesingerperiode wäre noch anzumerken, dass beim Volke der Tanz zu jeder Zeit seinen Anfang nahm, wenn eine dazu bereite Gesellschaft sich eingefunden hatte; vor allem lockte der Lenz dazu, und wenn die Feierstunde nahte, schmückten Dirnen und Weiber sich und eilten in das Freie zum Reigen. Ganze Tage in dieser fröhlichen Zeit wurden vertanzt und es war eine Hauptklage gegen den Winter, dass nun das Leben auf dem Anger enden müsse. Zwar fehlte dem Tanz auch den winterlichen Gesellschaften (Gofenanzen) nicht, er war aber beschränkter, weil zu dem damit verbundenen Spiel der Raum fehlte. Wie schon bemerkt, wurde von höhern Gesellschaften der Tanz stets in Sälen abgehalten und darin machten Sommer und Winter keine Ausnahme; nur in der Tageszeit herrschte Verschiedenheit. Im Allgemeinen richtete man sich nach den vorhandenen Unterhaltungsmitteln. Der Morgen und die Zeit nach dem Hauptessen war gewöhnlich anderweitig ausgefüllt; der Tanz hub darum erst gegen Abend an, wenn für die Ritter der Buhurt (die Ritterspiele Schar gegen Schar) zu Ende gegangen war.¹ Er dauert bis gegen die gewöhnliche Zeit des Schlafengehens. Indessen wurde zuweilen auch nach dem Morgenimbiss oder nach der Hauptmahlzeit ein Tänzchen gemacht.

Zu S. 55: Betreffs des Zäunertanzes werde ich auf ein Kinderspiel in Leipzig aufmerksam gemacht. Die Kinder fassen sich an den Händen, bilden einen Kreis und singen im Gehen:

¹ Athis C* 153. Lanzelot 657. Parz. 639, 3. Lohengrin S. 25. Helmbrecht 937.

Der Zaun der wird ge-floeh-ten, o her-zens-lieb-stes (Trud-chen) mein! Willst
du mir hel-fen flech-ten, so komm und schieht mit mir.

Die Genannte legt die Arme kreuzweis über die Brust, bleibt aber in der Kette. Allmählich ebenso alle Mitspielenden; bisweilen drehen sie sich auch nach außen. Dann singen die Kinder nach derselben Melodie:

Der Zaun der wird gebrochen,
O herzensliebste (Ännchen) mein!
Willst du mir helfen brechen,
So komm und brich mit mir.

Die Genannte löst die Arme aus ihrer Verschränkung (bezw. dreht sich wieder nach innen), und auf gleiche Weise nach und nach alle Übrigen, so dass endlich die Kette der Spielenden wieder wie im Anfang aussieht. Damit ist das Spiel zu Ende.

Zu S. 60: Ein Berliner Ballfest 1404.

»Als der bekannte märkische Ritter Dietrich von Quitzow nach langer Fehde im Jahre 1404 sich wieder mit der Stadt Berlin befreundet hatte, wurde ihm zu Ehren ein prächtiges Ballfest im dortigen Rathhause gegeben. Zu diesem wurden auch Quitzow's Freunde und Genossen eingeladen. Große Schmausereien wurden veranstaltet und »dabei viel köstlicher Wein getrunken«, wie es nach dem »Deutschen Adelsblatt« in dem alten Berichte heißt. Bis zum Morgen tanzten die Herren mit den schönen Damen und »wurden dann mit Laternen, Fackeln, Gesängen und andern Freuden spielen in ihre Herbergen geleitet«. Wie tanzlustig die Herrschaften auf diesem Ballfeste waren, dafür spricht der alte Bericht, der die Tanzarten schildert, die damals Mode waren. Da gab es einen »Zwölfmonatstanz«, bei welchem die Paare durch verschiedene Bewegungen das Ab- und Zunehmen des Mondes und das Kommen und Schwinden der Jahreszeiten symbolisch ausdrückten. Sehr beliebt war auch der »Todtentanz«, wobei ein Tänzer niederfiel und den Todten spielte, während er von allen Damen im Vorbeischreiten geküsst wurde. Zuweilen übernahm auch eine Jungfrau die Stelle des Verstorbenen und ließ sich zur Abwechslung von den Herren küssen. Der polnische Tanz bestand nach dieser Beschreibung in großen Reverenzen, lieblichem Neigen des Kopfes mit Kippen und Wippen des Leibes«, während der Schmoller das Schmollen und die Versöhnung der Verliebten darstellte. Das Zaunen (vergl. »der Zäuner« S. 55) scheint Ähnlichkeit mit unserer bereits veralteten Ecosaise gehabt zu haben und der Drehtanz scheint unser Walzer mit entsprechenden Modificationen gewesen zu sein.« [Leipziger Tageblatt, 22. März 1886.]

Hier sind die Modetänze von 1406 genannt und offenbar aus derselben Quelle, welche 1830 unserem Gewährsmann für die Beschreibung derselben (s. S. 60) vorlag. Aus gleicher Chronik wieder fließt auch der folgende Zeitungsartikel:

»Eine Hochzeit in Berlin vor 500 Jahren war wesentlich verschieden von denen der heutigen Zeit. Belehrt werden wir darüber aus einer alten in Schweinsleder gebundenen Chronik, deren vergilbte Blätter uns erzählen, »wie auf der Hochzeit des Ritters Dietrich v. Quitzow mit Fräulein Elisabeth, Tochter des Herrn Apitz Schenk von Landsberg, im Jahre 1393 zu Köln an der Spree gegessen, getrunken und getanzt wurde«. Während man bei unseren heutigen Hochzeitsmahlen mit Vorliebe »bunte Reihe« macht, waren »die Tafeln der Jungfrauen und Männer« streng von einander geschieden. Aber beide waren, der Sitte jener Zeit entsprechend, reich besetzt. In der Mitte waren mehrere ungewöhnlich große Käse zur Zierde aufgestellt, und zwar so, dass zwei stets den dritten trugen. Das Mahl fing mit großen Näpfen voll Biersuppe an, bei der Pfeffer und Ingwer nicht gespart war. Hierauf kam Hirse mit Würsten, ersterer mit Safran schön gelb gekocht. Dann trug man Grünkohl mit Hammelköpfen auf und hierauf Kalbfleisch, ebenfalls mit Safran schön gelb gekocht und stark mit Pfeffer gewürzt. Rehbraten mit vielem Knoblauch und Zwiebeln und Wildschweinsbraten schlossen sich an, und den Beschluss machte Thorner Pfefferkuchen. Beim zweiten Mahle trug man Brod auf, das mit Kümmel und Fenchel versetzt war, und dazu gab es einen Hirsebrei im Sack gekocht. Dieser wurde in einem Topfe auf den Tisch gebracht, um welchen wiederum ein Sack vielfach herumgelegt war, wie man jetzt wohl Servietten um Mehlspeisen legt. Es war ein Lieblingsgericht der damaligen Zeit und wurde in der Regel mit einer Tunke genossen, zu welcher sich wohl noch eine Beikost: Heringe, Schinkenschnitte, je nach dem Geschmack der Gäste, gesellte. Dann folgten Fische »auf ungarisch« gesotten; hierauf Wildpret und Spanferkel in Teig gebacken und endlich Mandelmus mit vier Farben. Ließ man es, wie aus dem Mitgetheilten zur Genüge hervorgeht, an den nöthigen, culinaren Genüssen durchaus nicht fehlen, so wurde doch auch für einen guten »Umtrunk« nach Kräften Sorge getragen, Kräuterbiere und Meth fanden besonders viel Liebhaber, nicht minder ein süßer Wein »Ypocras« genannt, dem seiner Zusammensetzung nach unser Glühwein gleichkommen dürfte. Dann gab es Bernauer und Gardelegener Bier und ebenso Zerbster Bitterbier. Getrunken wurde aus steinernen Krügen, die mit Silber beschlagen waren, aus Kannen und Trinkhörnern. Auch Kyritzer Bier wurde aufgetragen, obwohl dieses seiner berauschenden Eigenschaft und der bösen Wirkungen wegen, »dass man leicht ausartet«, »Mord- und Todtschlag« genannt war. — Nach den Tafelfreuden wurde nach dem Klange der Cimbeln, Schalmeien, Zinken und Trompeten getanzt. Sehr beliebt war der Zwölfmannentanz (richtiger Zwölfmanentanz d. i. Zwölfmonatstanz), bei dem, wie es scheint, viel in die Hände geklatscht und auf den Fußboden gestampft wurde und der stets mit einem allgemeinen Jubelgeschrei endete. Der Todtentanz, so schaurig sein Titel klingt, war gleichfalls durchaus amüsant. Einer der Tänzer hat sich tod zu stellen und sich, allerdings ohne eine Miene dabei verziehen zu dürfen, von allen Tänzerinnen küssen zu lassen. Der Capriolentanz erforderte anscheinend viel Gelenkigkeit. Man sprang hoch und niedrig, kreuz und quer und es gab dabei Veranlassung zu allerlei »unartigen« Gebärden. Den Beschluss machte gewöhnlich der Schmöller. Die tanzenden Paare kehrten sich hierbei in scheinbarem Unwillen den Rücken zu und versöhnten sich dann zuletzt.« [Didaskalia 1882, Nr. 228.]

Zu S. 132: Die Moresca wurde 1838 dem Könige Friedrich August von Sachsen auf einer Reise in Dalmatien (Spalato und Curzola) vorgetanzt. »Der Tanz wurde auf einem mit Erde überschütteten kreisrunden Holzfußboden, unter sehr eintöniger

Musikbegleitung, von 10—12 Paar Männern gehalten. Die Tänzer waren in römischem Kostüm, die eine Partei weiß, die andere schwarz gekleidet, jede mit eigener Fahne. Die Tänzer führten in beiden Händen kurze, zweischneidige Schwerter mit abgerundeter Spitze. Der Tanz begann mit gegenseitig drohenden, herausfordernden Gebärden. Dann begann ein nach dem Takte der Musik geregeltes Fechten und Anschlagen der Klingen, dass die Funken stoben, unter fortwährendem Hüpfen und Tanzen. Endlich unterlag die schwarze Partei, der Führer derselben kniete zu Füßen des weißen Anführers nieder, der sein Schwert über sein Haupt hielt und einige Worte der Geringschätzung und Verachtung aussprach.« [Biasoletto, Reise S. M. des Königs von Sachsen 35.]

Über die Beliebtheit des Tanzliedes »der Schäfer von der neuen Stadt« [MB. 12] findet sich eine Notiz in den »Epistolae obscurorum virorum« 1515, herausgegeben am besten von Böcking als Supplementband seiner Hutten-Ausgabe. Da heißt es im 33. Briefe des 1. Buches: »Nuper chorisavi cum ea ter in chorea serotinali in domo sculteti: tunc fistulator fistulavit cantilenam de pastore de nova civitate et statim omnes chorisatores amplexabantur suas virgines sicut mos est. Et ego etiam meam valde amicabiliter compressi ad pectus meum necnon tetigi fortiter manus eius.« [»Neulich habe ich bei dem Abendtanze im Hause des Schult heißen mit ihr dreimal Chorreigen getanzt; da blies der Pfeifer die Weise vom Schäfer von der neuen Stadt und sogleich fassten alle Tänzer ihre Mädchen an, wie es gebräuchlich ist. Und auch ich drückte die meinige sehr innig an meine Brust und fasste sie muthig bei den Händen.«]

Quellen und Litteratur.

1. Bücher und Zeitschriften für Kultur- und Litteraturgeschichte.

- Altdeutsche Blätter. Herausg. v. Moriz Haupt u. H. Hoffmann. I. 1835.
Bavaria. Landes- u. Volkskunde des Königreichs Bayern. München 1860—1867. 5 Theile in 10 Bdn.
Bayreuther Archiv I, 89: Abhdlg. v. Scherber, Über Tanzwesen der altern Zeit.
Bergmann, J. G., Schlesische Modetänze im Jahr 1406. Aufsatz in der v. L. v. Ledebur herausg. »Allgemeinen Geschichtskunde des Preuß. Staates«. Berlin 1830.
Binterim, A. J., Denkwürdigkeiten der kathol. Kirche. Mainz 1826.
Bragur. Ein litter. Magazin der deutschen u. nordischen Vorzeit. Herausg. Dr. F. D. Gräter. 7 Bde. 1791—1802.
Brant, Seb., Das Narrenschiff. Basel 1494. Neu herausg. v. Fr. Zarncke. Lpz. 1854.
Brömel, H., Festtänze der ersten Christen. Jena 1705.
Büsching, J. G., Lieben, Lust und Leben der Deutschen im 16. Jahrh. in den Begebenheiten des schles. Ritters Hans v. Schweinichen, von ihm selbst aufgesetzt. Breslau 1820.
— Ritterzeit u. Ritterwesen. 2 Bde. Lpz. 1823.
Calvör, Caspar, Das alte heidnische u. christl. Niedersachsen. Goslar 1714.
Chroniken — zahlreiche wurden durchsucht, die ich aber nicht aufzählen will. Für meinen Zweck ergiebig waren besonders die Limpurger, die Straßburger (Closener) u. die ditmarsische von Neocorus.
Falke, Joh., Die ritterl. Gesellschaft im Zeitalter des Frauencultus. Berlin 1862.
Falkenstein, J. H., Nordgaussche Alterthümer und Merkwürdigkeiten im Burggrafenthum Nürnberg. 2 Theile. Schwabach 1735.
Fischart, Joh., Geschichtsklitterung (Gargantua) 1590. (1. Ausg. 1582.)
Fischer, J. H., Beschreibung der vorzüglichsten Volksfeste, Unterhaltungen, Spiele und Tänze der meisten Nationen in Europa. Wien 1799.
Förstemann, Die christl. Geißelergesellschaften. Halle 1828.
Franck, Seb., Weltbuch (darin Beschreibung südd. Volksfeste) 1567. (Erste Ausg. 1534.)
Freitag, Gustav, Bilder aus der deutschen Vergangenheit. 4 Bde. (5. Aufl.) Lpz. 1867.
Frisius, M. F., Ceremoniell der Innungen u. Zünfte. Lpz. 1708.
Frommann, Fr., Die deutschen Mundarten. IV. S. 73 ff.
Grimm, Gebr., Deutsche Sagen. 2 Bde. Berl. 1816—18.
— Wilhelm, Deutsche Heldensage. 1829. (Einleit.)
— Jakob, Deutsche Mythologie. 3. Ausg. Göttingen 1855.
Hartmann, Aug., Volksschauspiele in Bayern und Oesterreich. Lpz. 1880. [Darin »Der Schwertanz zu Hallein.«]
Hecker, J. F. C. (Dr. med.), Die Tanswuth, eine Volkskrankheit im Mittelalter. Berlin 1832.
Hefner u. Alteneck, Trachten des christl. Mittelalters. (Illustr. Prachtwerk.) Frankfurt a/M. 1855.
Hilscher, P. G., Der Sammler aus dem Elbthal. Dresden 1837.
Holland, Hyacinth, Gesch. der altd. Dichtkunst in Bayern. Regensb. 1862.
Hüllmann, K. D., Städtewesen des Mittelalters. Bonn 1829. 6 Bde.
Idunna u. Hermothe. Eine Alterthumszeitung. Herausg. F. D. Gräter. 1814—16.
Jahrbuch der Freude auf 1797. (Mit Musikbeil.) Leipzig, Sal. Fincke.
Kalf, Gerrit, Het Lied in de Middeleeuwen. Leiden 1883. Darin über Dans und Dansliederen S. 500 ff.
Kriegk, Deutsches Bürgerthum im Mittelalter. 2 Bde. Frankf. a/M. 1866 u. 1871.

- Kunst und Leben der Vorzeit. Herausg. A. v. Eye u. Joh. Falke. Nürnberg. 1855.
2. Aufl. 1860.
- Lyngbye, H. C., Färøiske quæder om Sigurd Fafners bane og hans øt. Randers 1822.
- Mannhardt, W., Germanische Mythen. Berlin 1858.
- Mittelhochdeutsche Dichtungen, denen ich Citate entnahm, sind:
- a) Sammelwerke:
- MSH. = Minnesinger. Ausg. v. Fr. von der Hagen. 4 Bde. Lpz. 1838.
Bodmer = Sammlung v. Minnesingern (nach der Manesse'schen Hschr.), herausgeg. v. Bodmer. Zürich 1758—59. 2 Bde.
MSFr. = Minnesinger-Frühling. Auswahl v. Benecke.
Bartsch, Liederdichter des 12.—14. Jahrhunderts. Auswahl. Lpz. 1864.
- b) Einzeldichtungen, wobei die neuesten kritischen Ausgaben benutzt wurden.
- Mone, F. J., Zeitschrift f. die Gesch. des Oberrheins. (18 Jahrgänge.)
- Moscherosch, J. M., Wunderliche u. warhaftige Gesichte Philanders von Sittewald. Frankfurt a/M. 1644. Straßb. 1645. 1650.
- Moser, F. C. v., Deutsches Hofrecht. Lpz. u. Frankfurt a/M. 1754.
- Mullenhoff, K., De antiquissima Germanorum poesi chorica. Kiel 1847.
— Über den Schwertertanz. Abh. in Festgabe an G. Homeyer. Berlin 1871.
- Müller, Joh., Zünfte u. Geschlechter im 14. Jahrh. (s. Ztschr. für Kulturgesch.).
- Nork (Prof. F. Korn), Festkalender. Stuttgart. 1847. (7. Bd. von Scheible's Kloster.)
— Mythologie der Volkssagen. Stuttgart. 1847. (9. Bd. von Scheible's Kloster.)
- Thomas u. Felix Platter. Ein Beitrag zur Sittengesch. des 16. Jh. Herausg. v. Dr. D. A. Fechter. Basel 1840. — Herausg. v. Heinrich Boos. Lpz. 1878.
- Polizeiordnungen (Nürnberg) des 16. u. 17. Jahrh. Herausg. v. Baader. Stuttgart. 1861.
- Praetorius, J., Blocksbergs Verrichtungen. Lpz. 1618.
- Quellen u. Forschungen zur Gesch. der Literatur u. Sprache. Herausg. v. Mone. Lpz. 1830.
- Quellen u. Forschungen zur Sprach- u. Culturgeschichte. Herausg. W. Scherer u. B. Ten Brink. Straßb. 1874.
- Reimann, F. A., Deutsche Volksfeste im 19. Jahrh. Weimar 1839.
- Ring des Heinrich Wittenweiler. Ged. des 15. Jh. Hrsgg. v. Bechstein. Stuttgart. 1851.
- Rochholz, E. L., Alemannisches Kinderlied u. Kinderspiel. Lpz. 1857.
- Rudlieb. Lat. Ged. des 10. Jh. (Fragm.). Abdr. bei Grimm u. Schmeller, Lat. Gedichte des IX. u. X. Jh.
- Rüxner, G., Thurnierbuch. Frankfurt a/M. 1530. Fol.
- Scheffel, Victor v., Frau Aventiure. (13. Aufl.) Stuttgart. 1884.
- Scheible, J., Die gute alte Zeit. Stuttgart. 1847. (6. Bd. vom Kloster.)
— Das Schaltjahr (sittengeschichtl. Sammelwerk v. 5 Bdn.). Stuttgart, Scheibles Verl. 1848—49.
- Schlossar, Dr. Anton, Österreichische Cultur- u. Literaturbilder. Wien 1879. [Darin eine Abh. »Der Schwertertanz in Steiermark«.]
- Schmeller, Bayerisches Wörterbuch. Stuttgart. 4 Bde. (1. Aufl.)
- Schuegraf (k. bayr. Oberleutnant in Regensburg), Über das Tanzen der Deutschen überhaupt, insbes. über vielerlei Arten ihrer Tänze. [Abhdlg. in der Zeitschr. f. d. Kulturgesch. I. Nürnberg. 1856.]
- Schultz, Alwin, Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger. I. Bd. Leipzig 1879. II. 1880.
- Schweinichen, Ritter Hans v., sein Leben beschrieben v. Büsching (s. oben).
- Siebenkees, J. Ch. (Prof. in Altdorf), Materialien zur Nürnbergischen Geschichte. 3 Bde. Nürnberg. 1792—94.
- Simplicissimus, der abenteuerliche, v. H. J. v. Grimmelshausen. 1671. Neue Ausg. v. A. v. Keller. Stuttgart. 1854.
- Simrock, K., Handb. der deutschen Mythologie. Bonn 1869.
- Sitten, Gebräuche u. Narheiten alter u. neuer Zeit. (Matsdorf.) Berlin 1806.
- Spangenberg, Cyr., Der Adelspiegel. Schmalkalden 1591.
- Stetten, P. v., Geschichte der Reichsstadt Augsburg. 1765.
- Uhland, L., Schriften zur Gesch. der Dichtung u. Sage. III. Bd. Stuttgart. 1866.
- Vulpia, Curiositäten. 12 Bde. Weimar 1811—25.
— Die Vorzeit, ein Journal für Geschichte, Dichtung, Kunst u. Literatur des Mittelalters. 4 Bde. Erfurt 1817—21.
- Wackernagel, W., Altfranz. Lieder u. Leiche. Basel 1846.
— Gesch. der deutschen Litteratur. Basel 1848—54.

- Weddigen, P. F., Neues Westfäl. Magazin I. Bückeberg 1789.
 Weidmann, M. G., Sächsische Merkwürdigkeiten. Lpz. 1724.
 Weinhold, K., Die deutschen Frauen im Mittelalter. 2 Bde. 2. Aufl. 1881.
 Weise, Christian, Die drei ärgsten Ernarren. Lpz. 1679. Neue Ausg. durch W. Braune. Halle 1878.
 Wicke, Versuch einer Monographie des Veitstanzes. Lpz. 1844.
 Will, Gesch. des Nürnbr. Schönbartlaufens 1761. Dessen Schönbartbuch u. Gesellenstechen. 1761.
 Wolf, Ferd., Über Lais, Sequenzen u. Leiche. Heidelb. 1840.
 Wolf, Fr., Beiträge zur Mythologie. Göttingen 1852—57.
 — Zeitschrift f. Mythol. (Fortges. v. Mannhardt.) 4 Bde. 1852—59.
 Wuttke, Adolf, Der deutsche Volksbergglaube der Gegenwart. Berlin 1869.
 Zeitschrift für deutsche Kulturgesch. Herausg. v. Joh. Müller u. Joh. Falke. Nürnberg. I. 1856, II. 1857.
 Zeitschrift für deutsches Alterthum von Moriz Haupt. 12 Bde. Berlin 1841—65. Neue Folge. I 1867. II 1869. III 1871.

2. Theologische Bücher über Tanz.

- Ambach, Melchior, Vom Tantsen. Frankf. a/M. 1545.
 Berensprung, S., Kurze Vorstellung, was von dem weltübl. Zechen u. Tansen, nach der Regel Gottes Worts u. nach der Beschaffenheit des wahren Christenthums zu halten. Lpz. 1700.
 Berthold von Regensburg (Franciscaner, † 1272), Predigten. Auswahl hagh. v. Kling. Berlin 1824. Vollst. Ausg. durch F. Pfeiffer. Wien 1862.
 Daule, Florian (aus Fürstenberg, Pfr. zu Schellenwalde in Oberschlesien), Der Tanzteuffel. Frankf. a/O. 1567 (1569).
 Francke, Aug. Herm. (Pfr. zu Glaucha, Vorstadt von Halle), Gründ- und ausführliche Erklärung der Frage »Was von dem Weltüblichen Tantsen zu halten?« Halle 1697.
 Geiler von Kaisersberg, Predigten. Ausg. 1505. Predigten über Brants Narrenschiff. Straßb. 1520. [Aus dem Latein übers. v. N. Hörnig. Basel 1574.]
 Gruner, Caspar, Ein Rathschlag wider die gotlosen Tents. 1525.
 Hartmann, J. L., Der Tanzteuffel. 1677.
 Kellerer, J. W., von Zinnendorf, Der Tanzgreuel. 1716.
 Narrenkursweil d. i. Greuel des Tantsens, aus vielen bewährten Geschichten bewiesen u. zur Warnung der Welt-Narren, die das Tantsen lieben, vorgestellt. 2. Aufl. Ausg. u. Insprugg 1734.
 Seidel, Ch. M. (Pfr. zu Wolkenburg), Christliches u. erbauliches Gespräch vom Zechen, Schwelgen, Spielen u. Tansen. Halle 1698.
 Spangenberg, Cyriacus, Ehespiegel oder LXX Brautpredigten. Straßb. 1578 (1. Aufl. 1570).

3. Allgemeine Geschichte des Tanzes.

a) Französische Bücher.

- Baron, A., Lettres et Entretiens sur la Danse ancienne et moderne, religieuse, civile et théâtrale. Paris 1824.
 Bonnet, Histoire de la danse sacrée et profane. Paris 1723.
 Cahusac (M. de), La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la Danse. Tome I—III. La Haye 1754.
 Castil-Blaze, La Danse et les Ballets depuis Bacchus jusqu'à M^{lle} Taglioni. Paris 1832.
 Fertiault, F., Histoire anecdotique et pittoresque de la Danse chez les Peuples anciens et modernes. Paris 1854.

b) Deutsche Bücher.

- Czerwinski, Alb., Geschichte der Tanzkunst bei den cultivirten Völkern von den ersten Anfängen bis auf die gegenwärtige Zeit. Lpz. 1862. [Umgearbeitet mit dem Titel: Tanzbrevier. 1879.]
 Schubert, F. L., Die Tanzmusik in ihrer histor. Entwicklung. (Mit Musikbeilagen. Lpz. 1867.
 Voss, Rudolf, Der Tanz und seine Geschichte. Berlin 1869. (Erfurt 1881.)

4. Lehrbücher der Tanzkunst.

a) Italienische.

- Caroso (Fabritio, da Sermoneta), Il Ballarino. Venesia 1581. [Ein Exempl. auf K. Bibl. München, und eins auf der Univ.-Bibl. Prag.]
 Negri (Cesare, detto il Trombone), Nuove inventioni di balli. Milano 1604. Fol. 296 S. (Wiener Hofbibl.) [Beide seltene Werke enthalten zahlreiche Tanzmelodien mit Lautenbegleitung. Proben daraus in Ambros, Bunte Blätter 1872.]

b) Französische.

- Tabourot, Jean, Orchésographie, traité en forme de dialogue, per lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honnête exercice des Danses [par Thoinot Arbeau].¹ Langres 1588. 2. Aufl. mit verändertem Titel 1596. (Exempl. v. 1588 in Wien.)
 Feuillet, Chorégraphie, ou l'art d'écrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs. 1701. [Deutsch in Taubert's Tanzmeister 1717.]
 Compan, Dictionnaire de Danse, contenant l'histoire, les règles et les principes de cet Art. Paris 1787.
 Blasis, Ch., Traité élémentaire, théorique et pratique de l'Art de la Danse. Milan 1820.
 Gourdoux-Daux, J. H., De l'Art de la Danse. Paris 1823.
 Gourdoux (fils), Description des Figures les plus usitées de la Contredanse française. Paris 1828.
 Cellarius, La Danse des Salons. Paris 1847.
 — 100 Pariser Cotillontouren. 3. Aufl. Lps. 1855.
 Saint-Léon, Arthur, Sténo-Chorégraphie ou art d'écrire promptement la Danse. Paris 1852.

c) Englische.

- Ball Room annual. London, H. C. Clarke & Co.
 Guide to the Ball Room and illustrated Polka Lesson Book. London, C. Mitchell.
 The Dancing-Master or direction for dancing Country-dances, with the Times to each Dance for the Treble Violin. 7. Edit. London 1686 [zwischen 1650—1731 vielmals gedruckt].
 Tomlinson (Kellom), The Art of dancing. London 1724.
 Weaver, John, Leçon sur l'art de la Danse avec traité de l'Action et du Geste. [Aus dem Engl.]

d) Deutsche Tanzlehrbücher und Übersetzungen.

- Bonin, Neueste Art der galanten u. theatralischen Tanzkunst. 1712.
 Taubert, Gottfried [geb. zu Ronneburg um 1680, um 1700 Student, 1710 Tanzlehrer in Leipzig], Rechtschaffener Tanzmeister, oder gründliche Erklärung der frantzösischen Tanzkunst, bestehend in 3 Büchern, deren das Erst (historice) des Tantsens Ursprung, Fortgang, Verbesserung, unterschiedlicher Gebrauch, Zulässigkeit, vielfältigen Nutzen . . . untersucht. Das Andere (methodice) des so wol galanten als theatralischen frantzösischen Tants-Exercitii Grundsätze Ethice, Theoretice und Practice . . . deutlich zeigt. Leipzig 1717. 1176 Seiten 4^o.
 Trichter, Val., Curiöses Reit- Fecht-Tants- oder Ritter-Exercitien-Lexikon. Lps. 1742.
 Lang, Karl C., Anfangsgründe zur Tanzkunst. 1751.
 — Choreographische Vorstellungen der engl. u. franz. Figuren in Contretänzen. 1763.
 Hänsel, Chr., Anweisung zur äußerlichen Moral oder Tanzkunst. Lps. 1755.
 Feldtstein, C. F., Die Kunst nach der Choreographie zu tanzen u. Tänze zu schreiben. Braunschweig 1767.
 — Erweiterung der Kunst, nach der Choreographie zu tanzen u. Tänze zu erfinden. Braunschweig 1776. [Mit Kupfern, nebst 24 engl. Tänzen u. 6 Cotillons.]
 Schults, Barth. F., Anweisung zum guten regelmäßigen Tanzen, nebst 12 neuen engl. Tänzen. Hamb. 1783.

¹ Von diesem kostbaren und ältesten im Druck erschienenen franz. Tanzlehrbuche hat A. Czerwinski eine deutsche Übersetzung auf eigne Kosten veranstaltet: »Die Tänze des 16. Jahrhunderts und die franz. Tanzschule. Nach J. Tabourot's Orchésographie.« Dansig 1878. — Thoinot Arbeau ist Pseudonym und Anagramm aus dem wahren Namen Jehan Tabourot. Er war geb. 1519 zu Dijon, in seiner Jugend geschickter Tänzer und seit 1571 Domherr in Langres.

- Gerster, G., Die Tanskunst, nebst vollst. Choregraphie der Complementsstellungen u. Tansfiguren. Speier (o. J. Ende des 18. Jh.).
- Petersen, Th. Frs., Praktische vollst. Einleitung in die Choregraphie oder Tanszeichnungskunst, nach dem frs. Original. Schleswig 1791.
- Link, G., Vollkommene Tansschule aller Tänse. Breslau 1796.
- [Martinet] Anfangsgründe der Tanskunst, aus dem Französischen des Martinet. Lpz. 1798 (Leupold). Andere Übersetzung Lpz. bei Herzog o. J.
- Mädel, F. C., Anfangsgründe der Tanskunst. Lpz. 1801.
- Schönewald, A., Grundregeln d. Tanskunst. Freiburg, Herder 1813.
- Lepitre, J. Chr. L., L'art de la danse — oder allgem. fassliches Taschenlehrbuch. Frankf. a/M. 1820.
- Förster, C. F. J., Anweisung zur Tanskunst. Proskau 1822.
- Tanslehrer. Lpz. 1829.
- Ecosaisien-Lehrer. Lpz. 1831.
- Casorti, Louis, Der instructive Tansmeister. Ilmenau 1826.
- Engelmann, C. Fr., Taschenbuch der Tanskunst oder gründl. Anweisung in den beliebtesten Tänsen. Darmstadt 1823.
- Die Kunst zu Walsen. Nordhausen 1824.
- Helmke, E. D., Neue Tans- u. Bildungsschule. Bresl. 1828.
- Die Kunst, sich durch Selbstunterricht in kurzer Zeit zum feinen Weltmann u. sehr geschickten Tänzer zu bilden. Bresl. 1831.
- Almanach der neuesten Pariser Modetänze für 1830. Naumburg 1831. Quedlinburg 1832—33. Merseburg.
- Tansschule, Neue vollständige, für die elegante Welt. Ilmenau, Vogt. 1830.
- Franken, M. Jos., Die Galoppade, wie sie getanzt werden soll, Anweisung zum Selbstunterricht in diesem Lieblingstänze. Köln 1829.
- Krüger, A., Die allgem. beliebtesten Contretanz-Touren. Berlin 1831.
- Roller, Frs. Anton, Systematisches Lehrbuch der bildenden Tanskunst. Weimar, Vogt. 1843.
- Eichler, Ed., Die Quadrille Stiriene (Steirischer Nationaltanz) [mit Einl. v. Dr. Wiest]. Wien 1846.
- Dürholz, J. C., Prakt. Leitfaden für Tänzer u. Tänzerinnen, nebst Choreographie der neuesten Contretänze, Polonaisen, Cotillontouren. Berleburg 1855.
- Hentsch, Th., Allgem. Tanskunst. Stralsund 1855.
- Jacques, Jean, Der Tansmeister in der Westentasche. Hamb. 1852. 1857.
- Freising, A., Neuestes Tans- u. Ball-Album. Berlin 1857. 1859.
- Klemm, Bernh., Katechismus der Tanskunst. 1863. 4. Aufl. 1882.

5. Einige Sammlungen von Sagen und Volksgebräuchen, darin alte Tanzgebräuche und Tanzreime vorkommen.¹

- Grimm, Gebrüder, Deutsche Sagen. 2 Bde. Berlin 1816—18. Neue Auf. 1865.
- Kuhn, Adelb., Westfälische Sagen u. Gebräuche. Lpz. 1859.
- u. Schwartz, Norddeutsche Sagen. Lpz. 1848.
- Meier, E., Deutsche Sagen, Sitten u. Gebräuche in Schwaben. Stuttg. 1842.
- Müllenhoff, K., Sagen, Märchen u. Lieder aus Schleswig-Holstein. Kiel 1845.
- Panser, Fr., Bayrische Sagen u. Bräuche. 2 Bde. München 1848 u. 1855.
- Pröhle, H., Harssagen. Lpz. 1854.

6. Volksliedersammlungen, darin Tanzlieder vorkommen.

- Altdeutsches Liederbuch v. F. M. Böhme. Lpz. 1877.
- Ditfurth, F. W. v., Fränkische Volkslieder. Lpz. 1855.
- Dunger, H., Rundas und Reimsprüche aus dem Vogtlande. Plauen 1876.
- Erk, Ludw., Deutscher Liederhort. Berlin 1856.
- Hoffmann u. E. Richter, Schlesische Volkslieder. Lpz. 1842.

¹ Die Litteratur der Sagen und Bräuche aus allen Gegenden Deutschlands ist so angewachsen, dass die Büchertitel schon über einen Bogen füllen würden. Ein von mir angefertigtes Verzeichnis zählt 240 solcher Werke, die alle seit Grimm (1816—1884) erschienen sind. Ich habe hier nur die wichtigsten angeführt, darin ich Einiges über Tans fand.

- Kretschmer, A., u. W. v. Zucalmaglio, Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen. Berlin 1840. 2 Bde. [Ein sehr unzuverlässiges und geradezu lügenhaftes Buch, das schon viel Verwirrung angerichtet hat, und nur mit Vorsicht zu gebrauchen ist.]
 Niederdeutsches Liederbuch. Hamburg u. Leipzig, Verl. v. Leop. Voss. 1884.
 Schottky, Jul. M., Österreichische Volkslieder. Pest 1844.
 Silcher, Fr., Deutsche Volkslieder f. Männerstimmen. 12 Hefte. Tübingen (1827—40).
 Simrock, K., Deutsche Volkslieder. Frankf. a/M. 1851.
 Spann, A. v., Österreichische Volksweisen. Wien 1845 (1882).
 Uhland, L., Alte hoch- u. niederdeutsche Volkslieder. Stuttg. 1844.

7. Quellen für die Musik.

(Summarische Übersicht.)

1. Handschriftliche Liederbücher mit Musiknoten vom 13.—16. Jh.
2. Gedruckte Liederbücher mit Musiknoten aus dem 16. Jh.
3. Tabulaturen für Laute und Cither 16.—17. Jh.
4. Tabulaturbücher für Klavier und Orgel. 16.—17. Jh.
5. Die drei ältesten, auf S. 328 zuerst angeführten Tanzlehrbücher mit Notenproben.
6. Stimmbücher mit Instrumentalstücken (meist Tänzen) für 4—6 Streich- oder Blasinstrumente. Anf. des 17. Jh.
7. Werke für Instrumentalmusik (insbes. Suiten) im 18. Jh.
8. Dramatische Musikwerke (Opern, Ballette, Operetten) des 17. und 18. Jh.
9. Gedruckte Tanzmusik für Orchester (in Stimmen) von und seit Mozart.
10. Klavierauszüge von Tänzen (Klaviertänze).
11. Geschriebene Notenbücher mit Tänzen zu Anf. des 19. Jahrh. von Thüringer Dorfmusikern (unfern Erfurt).
12. Tanzmusikbücher von ausübenden Musikern in und um Berlin, zu Ende des 18. und Anf. des 19. Jh. zum Bedarf zusammengeschrieben. Im Besitze des Herrn Hofmusiklehrers Rud. Voss. Aus dieser Sammlung märkischer Tänze hat genannter Herr für mich Abschriften gemacht, für welche Liebenswürdigkeit ich an diesem Orte zu danken nicht unterlassen kann. Es sind folgende Nummern meiner Musikbeilagen, die Herr Voss mir gütigst mitgeteilt hat: Nr. 245. 254. 260. 261b. 273. 279. 282. 283. 299—305. 316. 317. 345. 352. 353.

Bei Beschreibung älterer Tänze nach ihrer Musik unterstützten mich mit historischen Notizen folgende Bücher:

- Tabourot, Orchésographie. 1588 (s. oben S. 328).
 Praetorius, Mich., Terpsichore. 1612.
 — Syntagma musicum. III. Th. Wolfenb. 1619.
 Brossard, Dictionnaire de Musique. Paris 1703.
 Walther, Joh., Musikal. Lexikon. Lpz. 1732.
 Mattheson, Joh., Vollkommener Kapellmeister. Hamburg 1739.
 Koch, J. Chr., Musikal. Lexikon 1802. Neubearbeitung durch A. v. Dommer. Heidelb. 1865.
 Hawkins, John, A General History of Music. London 1776. 4 Quartbde.
 [La Borde] Essai sur la musique ancienne et moderne. Paris 1780. 4 Quartbände.
 Mersenne, Harmonie universelle. Paris 1636—37. (Darin viele alte Musikstücke.)
 Coussemaker, Ed. de, Histoire de l'harmonie au moyen-âge. Paris 1852.
 Cäcilia. Musikal. Ztschr. 27. Bd. S. 224 ff.
 Allgem. Musikal. Zeitung. Leipzig. Jahrg. VIII (1806) u. XII (1810, S. 577).
 Grove, Dictionary of music. London 1885. (Erst 3 Bde. A—S erschienen.)

Register.

- Abendtänze 52. 53. 75. 81. 106. 107 f. 114.
115. 118. 321.
Abstoßer (Schleifer) 198.
Achselrotten 36. 321.
Achter 227.
Achtertanz, der große 66. 188.
Adelstanz 75 ff.
Air Louis XIII. 130.
Alamode-Tanz 143.
Albleich 12.
Alexander, Leich vom wilden, 249.
Allemande 122 ff. 218.
Allemant d'amour 49.
Almenkirta 189.
Almanache mit Tänzen 266.
Altenburger Bauerntanz 206.
Anglaise 225. 226. 145.
Ansinglieder 293.
Arat-Tanz 195.
Auf und ab 189.
Aufschwingen der Tänzerin 190. 202.
— des Tänzers 171. (s. Unsitten.)
Aufwärtertanz 119.
Aus der Hand tanzen 195.
Auskehr s. Kehraus.
Ausländische Tänze 120 ff. 30 ff. 80. 142 ff.
258 ff.
Austansen der Mädchen 188.
- Bach, Seb. 263. 214.
Bairisch (bair. Ländler) 188.
Bairische Polka 222.
Bairische Volkstänze 187 ff.
Ballade 4. 232.
Ballspiel beim Tanz 229. 26. 95. 164. 181 f.
Barbiertanz 209.
Bauernball, imitirt 317.
Bauernschwanz 248.
Bauerntänze s. Volkstänze.
— sur Minnesingerzeit 34 ff.
— im 14. bis 16. Jahrh. 49 ff. 62. 89. 103.
Bayerisch s. Bairisch.
Becher 182. s. Trinkgeschirr.
Bediententanz 119. vgl. 207.
Beethoven 265 f. 215. 263.
Begräbnistänze 10.
Benzenuer 59. 232. 252. 257.
- Bergamasca 125.
Bergreihen 244.
Berliner Ballfest (1404) 322 f.
Betteltanz 187. 58.
Bettlertanz 57. 116. 103. 257.
Bierfiedler 264.
Biparentanz 51. 49. 83.
Birkentanz 155.
Bittschnittler 167.
Blauer Fingerhut 300.
Blon-Tanz 202. s. Plantans.
Blotz- s. Platz-.
Blotsburschen 198.
Blotsjungfern 175. 177.
Blotsknechte 177.
Blotsmeister 198.
Bockshammerscher 194.
Bockstanz 257.
Bojarisch 194.
Bonifacius 17.
Bourrée 125. 141. 145.
Branle 125. 141. vgl. 25. 145.
Braut austansen 207.
Braut und Bräutigam mit Musik und Tanz
zu Bett bringen 108. 73. vgl. 186. 200.
Bräutigamstanz 80.
Brautkranz austansen 78. 185. vgl. 191.
Brautltanz 200.
Braut- und Bräutigamsspiel 309.
Brautstehlen 192. 182.
Brauttanz 191.
Brautwerbung, Kinderreigen 309.
Bruck 196.
Brückenspiel 294. 305 f.
Bruderschaft der Pfeifer 288.
Brunnenfahrt 284.
Bubentanz 83. 106.
Buchsbaumlied 234.
Bügeltanz (Reiftanz) 66.
Bürgerlicher Tanz 106. 75.
Bürgertänze 69 ff. 257.
Burschentanz 201.
Bussal-Tanz 58.
- Canarie 126. 131.
Canthal, Aug. 274.
Capriolen-Tanz 61. 323. 257.

- Caroles 25. 29.
 Chaconne 127.
 Charniertanz 210.
 Chica, Negertanz 131.
 Chique 130.
 Chopin 277.
 Chor 15. 27.
 Chorea, in Kirchen verboten 17.
 Chorreigen (Choraula) 17. 26. 148.
 Christenius 260.
 Ciacona 127.
 Coda 267.
 Contratänze 264 ff.
 Contredanse française 223. 145.
 Contretanz 223 f. 150.
 Convenance 32.
 Cosa rara 217.
 Cotillon 225. 145.
 Country-dances 145. 223. 275.
 Courante (Corrente) 127.
 Cracovienne 212.
 Cramer, Joh. 260.
 Czewner s. Zäuner.
- Damen-Engagement 201.**
 Dauphin (Tanz) 143.
 Demantius 259. 262.
 Deutsche, der 203. 218. 266.
 Deutscher Tanz (Walzer) 203. 195. 264.
 — (Schleifer) 145.
 — nicht Walzer 204.
 Diabelli 266. 270.
 Dinseltag 64.
 Ditmarsische Tänze 49 ff. 232.
 Doppelter 192 f. 202.
 Double 140.
 Dramba-slac 11.
 Dreher im raschen $\frac{4}{4}$ Takt (Schreiter) 202.
 204. im $\frac{2}{4}$ Takt 192.
 — im langsamen $\frac{3}{4}$ Takt (Walzer) 216 f.
 Drehtanz, alter 61. 322.
 Drei lederne Strümpf 195.
 Drei Nationen 210.
 Dreifach, Dreifacher 192 f.
 Dreischlag (Drischlag) 194.
 Dreischritt-Walzer 188. 217.
 Dreißigjähriger Krieg, Einfluss auf den
 Tanz 142 f.
 Dreitourig 210.
 Dresdner Todtentanz 46.
 Dri-schlag 194.
 Drisch-lag (Dreschertanz) 169.
 Drotter, Drötter, Trotter 54.
 Dummes Ding 210.
 Dur und Moll 247. 287. 291.
 Durr Tanz (Durchtansen) 120. 188.
- Echternacher Springprocession 158. 163. 44.**
 Ecosaise 225. 266.
 Ecosaise-Walzer 220. 226.
 Edelleute-Tanz 103.
- Ehestand aus- und eintansen 191.**
 Ehrentanz, Ehr Tanz 70. 80. 111. 175. 184.
 191 f.
 Einfacher (mit Taktwechsel) 192 f.
 Eintreten (Wechsel von Schleifer und Dreher)
 192. 194.
 Elben- und Nixentänze 12.
 Engelland fahren 296.
 Engeltragen 188.
 Englische Tänze 145. 275.
 Entrée 145. s. Intrade.
 Erntefest, altheidnisches 9. 177.
 — christliches 168.
 Erntekrans 168.
 Erntetanz 167 ff. 195.
 Espringales 25.
- Fackeltanz 77. vgl. 207.**
 — bei Turnieren 75 ff.
 — bei Hochzeiten am Hofe 77 ff. 183.
 — bei Hochzeiten der Patricier 72.
 — bei Hochzeiten in Preußen 79 f.
 — schwedischer und französischer 183.
 Fahnentanz 66.
 Fahrbach, Wilh. 274.
 Fahrende Spielleute, Schüler etc. 278 ff.
 Falda-feykir 11.
 Färöischer Tanz 13 f. 230 ff. 234.
 Faust, Karl 275.
 Fechtanz 180.
 Feßtänze, alteutsche 8. 293.
 — der ersten Christen 15.
 — im Mittelalter, bis zur Neuzeit erhalten 150 ff.
 Feuertanz 177. 22. 159.
 Feyerltanz 54.
 Fidelfumfei 301.
 Firgandray (firgamtrei) 32.
 Firlefanz 55. 32. 35. 36.
 Firlefei 35. 49. vgl. 32.
 Fischingertanz 195.
 Flachstanz 169.
 Fletstanz (Hausthürtanz) 192.
 Florieren 252.
 Française 226 f.
 Françoise (älterer Tanz) 222. 226.
 Franck, Melch. 260.
 Franken, Volkstänze in, 196 ff.
 Frauentanz 33.
 Freitänze 192.
 Frohnetänze 165 ff.
 Froschtanz 211.
 Frühlingstanz 151 ff. 23 ff. 37. 321.
 Fuchschwanz 248. 295. 297.
 Fulefranz (firlefanz) 36.
 Fürstentanz 75 ff.
 Fuß-ein-Tanz 203.
- Gagliarda, Gaillarde, Galliarde 128 f. 81. 145.**
 258 ff.
 Galopp 220 ff.

- Galoppade 220.
 Galopp-Walzer 227. 206.
 Gasselied 241. 240.
 Gassenhauer (Nachtanz) 254. vgl. 257.
 Gassentanz 67.
 Gäuerlen im Luzernerland 148.
 Gavotte 130. 80.
 Gebratensgeiger 283.
 Geigerkönig 289.
 Geistertanz 22.
 Geistlichen das Tansen verboten 100. 233.
 Geistliche Lieder beim Tans 234. 253 f. Um-
 dichtungen weltl. Lieder 234 ff.
 Geistliche Schauspiele 18. 45.
 Geistlicher Tans 106.
 Geißlergesang erhalten 42. 44.
 Geißlertänze 40—44.
 Geißtanz 129.
 Gerade Tänze 194.
 Gesänge, schändliche beim Tans 102 f. 108 f.
 — Schamperlieder geheißen 96.
 Gesangtänze bei Hochseiten 79 f.
 Geschlechtertänze (Patriciertanz) 69 ff. 49. 89.
 Gesellenstechen 69.
 Gesellentänze 63.
 Getretener Tans 30. 14. 50.
 Giga, Gigue 130.
 Gimpel-Gampel 36.
 Gofenans (Convenance) 32.
 Goldene Brücke 305. 294.
 Götsentanz 106.
 Grad und Ungrad 194.
 Graskönig (Maifestanz) 152.
 Gregorios Thaumaturgos 15.
 Greyers, Chorreigen 149.
 Großer Tans 136.
 Großvateranz 184. 206.
 Gsänge 201. 202.
 Guldenmahl mit Tans 183.
 Gungl, Jos. 274.
 Gustav Adolf von Schweden 143.
 Gyrowetz 267.
- Haartanz** 169.
 Hacken-Schottisch 220.
 Haferschneiden (Kinderreigen) 308.
 Hahnentanz 171 f. 53. 63. 202. vgl. 169.
 Haiden, Chr. 258.
 Halb-Bairisch 192.
 Halbdreher 204.
 Halliseher Stiefelknechts-Galoppwalzer 206.
 Hammeltanz 173. 195.
 Händel, G. F. 263. 214.
 Handschuhe beim Tans 88.
 Handwerker tänze 63 ff.
 Hans Adam 205.
 Hansel (Unterrock) 202.
 Hansel und Gretel 176. 177.
 Harnisch, O. S. 260.
 Hase, Georg 258.
 Hasentanz 211.
- Hassler, G. L. 259.
 Hauschild, der alte, 205.
 Hausleute 119. 290 f.
 Haußmann, Val. 258. 262.
 Hautitry 206.
 Haxenschlager 189
 Haydn, Jos. 263.
 Hegel, Hegelien (Tanzsclader) 113. 181.
 Heidentänzer verwünscht 19. 95.
 Heidnischer Tans zu Fastnacht 74.
 Heierlei 35.
 Heigerleiß (Ringelreihen) 102. vgl. 35.
 Heimspielen der Braut 200.
 Heldenlieder beim Tans 230. 239.
 Herodias 99. 102.
 Herr Schmidt 206.
 Herraud-Bosc-Sage 10 f.
 Hexentanz 21.
 Himmelthür (Kinderreigen) 307.
 Hirtentänze zu Jakobi 173.
 Historische Lieder beim Tans 230.
 Hochseitstänze 181 ff.
 — im Mittelalter 181. 182. 183. 323.
 — im Reformationseitalter 104. 105. 117 f.
 — an fürstlichen Höfen 77 ff. 183.
 — der Patricier im 16. Jahrh. 71 ff.
 — bürgerliche im 18. Jahrh. 183.
 — an der Ahr 185.
 — in Oberbayern 191. 185.
 — in Mittelfranken 200.
 — in Unterfranken 203.
 — in der Mark 185.
 — in Mecklenburg 206 f.
 — in Preußen 77. 79 f.
 — in Schwaben 195.
 — in Skandinavien 182 f.
 — im Waadtland 148.
 Hofentanz (hovetanz) 29 ff. 257.
 Hofentanz im 14.—16. Jh. 75 ff. 80. vgl. 49.
 Holda-Lieder 292. 293. 294. 304. 307.
 Holländische Mühle 209.
 Holsäpfeltanz 172.
 Hopfenvogel 190.
 Hoppaldei (Hoppeldei) 35.
 Hoppelrei 35.
 Hoppeltanz 254. 257. vgl. 252.
 Hoppen-Vogel 191.
 Hoppet-Vogel 190.
 Hoppich 191.
 Hops-Anglaise 222. 226.
 Hops-Walzer (Hopsler, Schottisch) 220. 226.
 Horantslied (Hjeranda-hljod) 11.
 Hormos, altgriech. Tans 147.
 Hosen 89. vgl. 202.
 Hottostan 55.
 Houbet-schotten 36. 321.
 Hringbrot 14.
 Huet-Tanz (Hirtentanz) 173.
 Hummel, J. Nep. 267.
 Hungertanz 191.
 Hüpfel-Polka 222.
 Hüpfelrei 49. 35.

- Hupfer 202.
 Huppau (Springtanz) 254. 257.
 Hurentanz 106. 74. 83.
 Hut-Tanz 170. 189. vgl. 172.
- Imperial 228.
 Intrade 261 f.
 Isländische Tänze als Vertreter der altgerman.
 Tanzart 14. Tanzlied (Brautkauf) 311.
- Jäger-Schottisch 222.
 Jakobitänze der Hirten 173.
 Jakobstanz (St. Jakob) 59. 252. 257.
 Jegg, Jig 130.
 Jodeln 216.
 Johanns-Segen 183.
 Johannesbaum 303.
 Johannstänze 116. 158 ff. 298. 303.
 Johannstänzer 40.
 Judentanz 227.
 Juden-Tanz- und Spielhaus 82.
 Jutrebog 163.
- Käkentanz 207. 169.
 Kalamaika 228.
 Kälbertanz 210.
 Kasatscha, Tanz der Kleinrussen 321.
 Kathrein-Tanz 204.
 Kegel-Quadrille 227.
 Kehraus (Kehrab) 62. 184 f. vgl. 78.
 Kehr-Reim (Kehrvers) 27. 229. 239.
 Kesseltanz 103.
 Kikebusch 210.
 Kinder-Reigen 292 ff.
 Kirchentänze 15—19. 148. vgl. 95.
 Kirchweihfrieden 198 f. 176.
 Kirchweihstänze s. Kirmestänze.
 Kirmesbegraben 177.
 Kirmeschutz s. Kirchweihfrieden.
 Kirmestänze 174 ff. 192 f. 197 f. 201 f.
 Kirta 187. 189.
 Kissentanz (Kisseletanz) 195.
 Klappentanz 210.
 Klaviertänze, älteste 252. 253.
 Klotstanz 182. 183.
 Knab, der schwarze, 56. 49. 252. 257.
 Kochelsberger Bauerntanz 257.
 Kolo (Chor-Reigen der Slawen) 58. 163.
 Komponisten von Tänzen 248 ff. 251 f. 258 ff.
 Königs Töchterlein (Kinderreigen) 303 f.
 Königs-Quadrille 227.
 Koome 9. 148.
 Kosciusko-Polonaise 215.
 Kotsentanz 74. 49.
 Krakoviak 212.
 Kranichschnabel 248.
 Kranz beim Tanz im MA. 38 f. 87. 98. 102.
 Kranz der Braut austansen 78. 185.
 Kränzchen ist verloren 185.
 Kranzeljungfer 183. 185. 191. 192.
 Kränzeltanz 185.
 Kränzeleintanz 52. 53.
 Kransingen 52 ff. 114 f. 160 f.
 Kranztänze 63. vgl. 62.
 Kraut-Tanz 191.
 Kreh, Anton, 268.
 Kreuzer, Konradin 215.
 Kronentanz 164.
 Krummer Reihe 36.
 Kuchenlaufen 176.
 Kuchentanz 207 f. 73.
 Kufen, Tansen um die, 117.
 Kuhreigen, Kuhreihen 244.
 Kührtanz (su Pfiंगten) 173.
 Kultus-Tänze:
 — Tanz ums goldene Kalb 106. 99. 102.
 — der von Mirjams Gefolge 105. 106.
 — Opfertänze der Germanen 8. 168. 177.
 293.
 — Kirchentänze der ersten Christen 15 ff.
 Kunkeltanz 191. 195.
 Kuss beim Tanz zur guten Sitte gehörend
 86. 84. 85. 102. 195. 322. 323. vgl. 16. 58.
 60. 73. 105. 108. 109.
 Kuss-Quadrille 227.
 Kylbenpfeifer 290.
- Labitzky, Jos. 274.
 Labtanz 120. s. Lobetanz.
 Lach-Quadrille 227.
 Lambertusfest-Tanz 165.
 Lancier 224.
 Ländler 216. s. Ländler.
 Landestruer 120.
 Ländler 215 f. 217. 242. 264 f.
 Langaus 228. 217.
 — schwäbischer 187. 190.
 Lange Reihe 3. 295.
 Lang-Englisch 225.
 Langenberger Frohnetanz 166.
 Langer Tanz der Ditmarsen 50. 49. 83.
 Lanner, Jos. 273 f.
 Laternentanz 66.
 Laubmännchen 152.
 Laubschnitternentanz 196.
 Laubtänze (Pfiंगsttänze) 155.
 Lauffertanz 257.
 Lausanner Chorreigen 148.
 Lautenisten arrangiren Tänze 251.
 Lehenchwinken 165.
 Leich (Tanz mit Spiel und Gesang) 13. 236 ff.
 vgl. 5. 249. 283.
 Leinwebertanz 209.
 Leitstab 27.
 Liebeslieder beim Tanz 229.
 Liederbücher, alte handschriftl. 248 f. ge-
 druckte des 16. Jahrh. 249.
 Linde 37. 82. 153. 177. 197.
 Liostanz 60.
 Lobetänze 59. 106. 116. 119. 120.

- Lothringer Tänze gerühmt 30.
 Lott ist todt 205.
 Lotterpaffen 280.
 Loure 131.
 Löwenzahn 293. 298.
 Lügenlieder beim Tanz 234.
 Lumbye 275.
- Maccaber** 45.
 Mädchenlieder 26. 230. 293. (*cantica puellarum*) verboten 17. 148.
 Mädchentanz 201.
 Madrigale 258.
 Mägdleinstanz (Brauttanz) 201.
 Maibaum (Maie) 152. 176. 177. 196 f. 201. 202. 298. vgl. 303.
 Maientänze im MA. 23 ff. 151 ff. 115.
 — in Oberfranken 196.
 — auch Pfingsttänze genannt, s. d.
 Mailehen (Mailiene) 153.
 Maireigen 148.
 Mairöleins Umsug 152.
 Maitans (Kirmeistans) in Franken 201.
 Manchester 205.
 Mantel 80. 81. 87 f. 118 f.
 Märkische Tänze 208 ff. 185.
 Maruskat 133.
 Maskeraden 68 f. 71. 74. 208.
 Maurischer Tanz 49. 74. 132.
 Mazurka (Masurek) 223. 212. 277.
 Mecklenburg 209.
 Mecklenburgische Tänze 206. vgl. 9.
 Menuet (Menuett, Minuetto) 131 ff. 263. 266.
 Metzgersprung in München 44. vgl. 64.
 Michelfest 177.
 Minnesinger 248. 279.
 Minnetrank als Eheschluss 182.
 Modest-Tanz (Veitstanz) 43.
 Mohrentanz (Moriskentanz, Morisque, Morisca, Moresca) 132 ff. 323 f. 49. 74. 252. 257.
 Möller, Joh. 260.
 Moresca 132. 323. s. Mohrentanz.
 Mozart 264. 215. 273.
 Mühle 208.
 Müllerin, die schöne 58. 257.
 Mummereien s. Maskeraden.
 Mürmum 36.
 Musard 275.
 Musette 134.
 Musikinstrumente zum Tanz:
 — in höfischer Zeit 28 f. 47 f. 279. 285 f.
 — im 16. Jahrh. 71. 72. 73. 75. 86.
 — in der Neuzeit (bei Mozart u. Beethoven) 265.
 Mysterien 18. 45.
- Nachbarstanz (Nobersdans) 185.
 Nachtanz (Springtanz, Gegensatz zum Vortanz) 80. 85. 254 f. 117. 118.
- Nagelschmied 189. 193.
 Neidhart, Minnesinger 248.
 Nesskuk, Kinderfest 9.
 Neu-Bairisch 190.
 Neujahrstanz auf Westerlandföhr 9. 148.
 Nicolaibrüder 288.
 Nineveh, Mann (Herr) aus, 309. 247. 294.
 Noppet (Dreher, $\frac{3}{4}$ Takt) 192.
 Nummer Drei 209.
- Oberbairische Tänze** 187 ff.
Oberfränkische Tänze 196 ff.
 Oberländer 216. s. Ländler.
 Oberpfälzer Bauertänze mit Taktwechsel 192 ff.
 Offener Tanz 194 f. offener Gassentanz 67.
 Oginski 215. 266.
 Omquäd s. Kehrreim.
 Opernmelodien zu Tänzen benutzt 270.
 Opfertänze der Germanen 8. 168. 177. 293.
 Orchester 265. 291. vgl. 240.
 Organisten setzen Orgeltänze 252 f.
 Osnabrück 228.
 Osterspiel mit Tanz 37. 294.
 Ostertanz der Sonne 210.
 Ostertänze 157.
 Osterthor 294. 305.
 Ostfriesischer Tanz 51.
- Paarentanz** 51. 83. 144. 216.
 Paduane 134. 258.
 Pars prima, secunda 254.
 Partie, Partita 263. 292.
 Passacaglia 136.
 Passemezzo 136.
 Passepied 137.
 Pater und Nonne 233.
 Patriertänze 70 ff. 82. 83. 89.
 Pavane 134. 142.
 Pesttänze 43.
 Pfaffe spielt zum Tanz auf 282. vgl. 280.
 Pfauenschwanz 248.
 Pfeffermühle 209.
 Pfeifergericht 289.
 Pfeiferkönig 288. 289.
 Pfeifertage im Elsass 288 ff.
 Pferdeschädel als Musikinstrument 170.
 Pfingstquak im Elsass 155.
 Pfingstquäß 155.
 Pfingsttänze 154 f. vgl. 10.
 Pflugumstige mit Tanz 9.
 Philidor, Sammlung 121.
 Philippinentanz 58.
 Plan- oder Platztanz 155. 175 ff. 196 ff.
 Platlin 188. 190.
 Platsbursche, Platsjungfern 155. 175 f. 197 ff.
 Platsmad 197 f.
 Platsmeister 155. 175. 189. 197.
 Platsmeistertanz 80. 175. 202.
 Platztanz s. Plantans.

- Polizeiverbote gegen das Tanzen 112 ff.
 Polka 221 f. 220.
 Polka-Masurka 223.
 Polnisch (Masurka) 150.
 Polnischer Tanz (alter) 61. 213. 258 f. 322.
 Polonaise (alla polacca) 211 ff. 266.
 Pomwitzel-Tanz 178.
 Praetorius, Mich. 121. 261.
 Predigten gegen Tanz 93 ff.
 Preußisch (Galopp) 220.
 Prophetenkuchen 186.
 Proportio (Proportio, Springtanz, Nachtanz) 254.
 Psalmweisen zum Tanz 253 f.
- Quadrille 227. 145. Qu. française 223. 271.
 Qu. à la cour 224.
 Quaß, Pflingstquaß 155.
- Ramm-slac 11.
 Rappoltstein (Pfeiferkönig) 298.
 Räthellieder beim Tanz 53. 108. 234.
 Rattenschwanz 248.
 Redowa (Rejdovák) 228. vgl. 33. 192.
 Refrain 27. 229. 230. 239.
 Regen- und Sonnenliedchen der Kinder 292. 296.
 Reie, Reigen, Reihen 24 ff. 33. 146 ff.
 Reiftänze 64 ff. 180.
 Reigen der Kinder 292 ff.
 Reigenlieder s. Tanzlieder.
 Reigen-Überreste bis in die Neuzeit 147 ff.
 Reihenaus (Kehraus) 62.
 Reihenlauf (Kinderreigen) 312.
 Reihentanz s. Reie.
 Reissiger, C. G. 266.
 Reiter (Hopper) 204.
 Reprinsen (= Double) 140.
 Retrowange 32.
 Reuter (Zweitritt) 204.
 Rheinländer-Polka 222.
 Rheinpfalz, Tänze in der, 203.
 Ridewanz 32.
 Riedenburger 194.
 Riesentanz (tusseldanz) 12. vgl. 11.
 Rigaudon 137.
 Rimpfenreie 36.
 Ringelreihen 3.
 — im 9. Jahrh. 17.
 — im 15. Jahrh. 102.
 — der Kinder 293 ff.
 Ritterschlag 284.
 Rittertänze 29 ff. 320.
 Rivander, Paul 260.
 Rockentänze 116.
 Romanesca 138. 128.
 Rondeau 25.
 Rosenhut 164. 300.
 Rosenkronentanz 164.
 Roth, Nic. 258.
- Roth, Chr. 260.
 Rückelreih 207.
 Rudlieb (südd. Tanz darin beschrieben) 18.
 Rügelieder 232.
 Rumpuff 206.
 Runda (im Vogtland) 240.
 Rundtänze 3. 216.
 Rutscher (Galopp) 220.
 — (älterer Tanz) 204. 206.
- Saat-Hahnen 169.
 Sächsischer (Schleifer) 199. vgl. 257.
 Sackmütze 205.
 Sagenhafte Tänze 12. 21. 22.
 Saltarello 129. 137. 254.
 Salzsiedertanz in Schwäbisch Hall 147.
 Sandmann 204 f.
 Sankt Mäha-Städala 168.
 St. Nicolai-Brüderschaft 298.
 Sarabande 139.
 Sathan (Saathahn) 169.
 Sautanz 211.
 Schäfer, der von Neustadt 324.
 Schäfertänze 174. 102.
 Schäfertanz in der Mark 208. im MA. 103.
 Schäfliertanz (Böttcherfest) 66. vgl. 44.
 Schamerthaler 194.
 Schamperlieder 96. 91. 94.
 Schapel (Kranz) 87. 99.
 Scharer (Schartanz) 56. 257. vgl. 49. 188.
 Schatz suchen (Kinderreigen) 301.
 Schaukelwalzer 219.
 Schein, Herm. 259.
 Schembart-laufen 67 ff.
 Scherenschleifertanz 209.
 Scherzlieder 233.
 Scheuertanz (Scheunentanz) 203. 37. 118.
 Schicketanz (Teufel) 93. 105.
 Schiedermeier 267.
 Schiffer-Holländisch 209 f.
 Schiffsumführung mit Tanz 8.
 Schirasula-Marasula 74.
 Schlange (Reihenlauf) 312. vgl. 306.
 Schleifer (langsamer Walzer) 145. 188. 192. 197. 198. 204. 217.
 Schleiftänze 145.
 Schlenkerer (Polka) 204.
 Schleppenkleider beim Tanz im MA. 87.
 Schmiede-Michel 208.
 Schminke 98.
 Schmoller 62. 322. 323.
 Schnadahüpf, Schnaderhüpf 239 ff. 256.
 Schneider, Fr. 267.
 Schnittertanz 167 ff.
 Schnittlag, Schnitthahn 169.
 Schöfferdantz (Schäfertanz) 102.
 Schön dör und stolt 206.
 Schönthun oder Charniertanz 210.
 Schornsteinfeger 209.
 Schottisch 220. 222. 226.
 Schreiter (Zweitritt) 202. 204.

Schreitertanz 203.
 Schritt-Tänze, s. umgehende Tänze.
 Schrottanz 203.
 Schubert, Fr. 269. 215. 265. 266.
 Schuhplattl-Tanz 189. vgl. 19.
 Schunkelwalzer 219.
 Schurt den Kadel ut 185.
 Schustertanz 208.
 Schwäbisch (Schleifer) 62. Walzer 195.
 — Langaus 228. 187. 190. 217.
 Schwäbische Volkstänze 194 ff.
 Schwäbischer Bauertanz in der Mark 210.
 Schwalbenlied auf Rhodos 151. vgl. 293.
 Schwanendreher 257.
 Schwarzer Knab 56. 49. 252. 257.
 Schwarzer Mann 47. 57. 209.
 Schwedentanz 211.
 Schwedische Tänze 53. 182. 183. 311.
 Schwedischer Mann 209.
 Schweinauer 190.
 Schwertertanz:
 — der alten Germanen 6.
 — der alten Schweden 6 f.
 — der Ditmarsen 178 f.
 — der Bauern zur Minnesingerzeit 37.
 — deutscher Handwerker im MA. 64 ff.
 — des Landvolkes bis zur Neuzeit (Hessen, Westfalen, Salzkammergut, Steiermark) 178 ff.
 Schwingtage 170.
 Sechsertanz 188.
 Seelentanz 22.
 Sempertlaufen der wendischen Weiber 68.
 Serra (Säge) 80.
 Sichelhängen, Sichelhenket 168 f. 195.
 Siebensprung 155 ff. 163.
 Simmenthaler 257.
 Simmefeuher 159 ff.
 Singen beim Tanz 25—28. 195. 201 f.
 Sittengericht 153. 202.
 Slawische Tänze 162 f.
 Sommerbau, Sommergewinn 151. 234. vgl. 158.
 Sonnen- und Regenliedchen der Kinder 292. 296. 293.
 Sonnewendfesttänze 159 ff. 116.
 Sonntagstanz verboten 93. 81. vgl. 116.
 Sperlingskirmes 60.
 Sperontes (Scholze) 213.
 Sphärentanz 2.
 Spiegeltanz 209.
 Spielgraf 288. 290.
 Spielhaus (spilhus) = Tanzhaus 82. vgl. 37.
 Spielleute 278 ff. 74. Beliebtheit 283. Instrumente 285 f. (s. Musikinstrumente). Kunstleistungen 280 f. 287. Lohn (Geschenke) 284 f. Musik 287. Recht- und Ehrlosigkeit 281 f. Tracht 280.
 Spielleut-Iruhe 240.
 Spielmannsreim, niederdeutscher 287.
 Spieltanz 189.
 Spielweiber 279.

Böhme, Gesch. d. Tanzes.

Spinnertänze 116.
 Spohr, L., 215. 266.
 Spottlieder zum Tanz 232. 241.
 Springauf s. Springtanz.
 Springeltanz der Ditmarsen 50.
 Springer (Rheinländer-Polka) 222. 226.
 Springtanz 96. 254. 257. vgl. 34. 85. 217.
 Sprisinger 49.
 Staanen 189.
 Stadel-wise 37. 203.
 Staden, Joh. 259. 262.
 Stadtpfeifer 288. 290 ff. 120.
 Stampenie 28.
 Stampf 36.
 Stenglos-Tanz 257.
 Stiefelknechts-Galopp-Walzer 206.
 Stika, Joh. 267.
 Stolzer König (Kinderreigen) 308.
 Strauß, Joh. (Vater) 270. (Sohn) 274.
 Strömkarl 12.
 Strumpf beim Tanz 88.
 Strupfer 204.
 Studententanz 103. 257.
 Styrienne 216.
 Suite (Tanz-Folge) 262.
 Swantewit 162.

Takt, gerader und ungerader, 247. 254. 230.
 Taktwechsel in alter Tanzmusik 248. 254. in Oberpfälzer Bauertänzen 192 ff.
 Tambourin 140
 Tanz, Begriff 1.
 — älteste deutsche Ausdrücke dafür 5.
 — kulturelle Bedeutung desselben 4.
 — Erfinder 2.
 — Arten 3. 4.
 — Namen 257. 31 f. 35. 248. 271.
 — Kleidung und Schmuck 38 f. 86 ff. 98 f.
 — Manier in der ältesten Zeit 13. — vom 8. bis 12. Jahrh. 23. — zur höfischen Zeit 30 ff. 320. — im 14. bis 16. Jh. 83 ff.
 — Abbildungen 31. 33. 89. 320.
 — Orte (Tanzlinde, Tanzplatz, Tanzhöfe, Tanzlaube, Tanzbühl, Tanzhaus, Spielhaus, Spielhof, Wirthshaus) 37 f. 70 f. 82. in der Gegenwart 316 ff.
 — Zeiten 81 f. 321. 187.
 — Zweck 3.
 — Mängel des modernen Tanzes 316 ff. Vorschläge zur Besserung 319.
 — Unsitten (s. d.).
 — Urtheile u. Predigten über Tanz 91 ff.
 — Verbote 16 ff. 112 ff. 86. 93.
 — Lieder 229 ff. 25 ff. 94 f. 145. 217.
 — Musik 315. 319. in älterer Zeit 245 ff. im 18. und 19. Jahrh. 264 ff. 275. s. Musikinstrumente.
 — Musiker (Spielleute) 278 ff. (sünftige Musikanten) 288 ff.
 — Komponisten 248 ff. 258 ff.
 — himmlischer (der Seligen) 96.

(Tanz:)

- Strafen Gottes für leichtfertigen Tanz 107. 95. 39.
- Tanzbitter 181. 113.
- Tanzhaus 71. 82. 107.
- Tanzlehrer 144. 203.
- Tanzmeister bei den Zünften 83.
- Tanzreime, neuere 243.
- Tanzschuhe, rothe und weiße 87. 98.
- Tanzspiele in Kirchen 18.
- Tanzteufel 109.
- Tanzwuth im MA. 40 ff.
- Tarantella 129.
- Taubentanz 62.
- Taubert, Tanzmeister 185. 328.
- Tempête 228.
- Teufel 93. 109. 110.
- Thiersage 233. 294. vgl. 292.
- Thüringer Tänze 204. im 12. Jh. gerühmt 30. 320.
- Thüringer Kirmestanz 175 ff.
- Thürmer 119. 290.
- Tirlefei 35.
- Tiroler 204. Ländler 216.
- Tisell-tasell 248. s. Musikbeil. 1.
- Todten-Polonaise 215.
- Todtentanz:
 - Bildwerke 45 ff.
 - scherzhaftes Tanzspiel 60. 49. 322. 323.
 - märkischer Tanz 210.
- Todtmacher 203.
- Trappeltanz 205.
- Trei 32. treialtrei 31.
- Treirós 32.
- Trenitz (Tänzer) 224.
- Trimmeken-Danz 50. 49.
- Trinkgeschirr beim Tanz 27. 34. 171. 173. vgl. 154. 175. 197.
- Tripotei 36.
- Trölla-slag 12.
- Trottart-Tanz 54.
- Trümmertanz 177.
- Trutzliedl 200. 240. 241.
- Trymmeken-Danz 50. 49.
- Turniere mit Tanz 75 ff.
- Tuteley 35. 49.
- Tyrolienne 216.

Umfangen beim Tanz 114. 102.

Umgehende (umgênde) Tänze 29 ff. 79. 94. 254. 320.

Unsitten beim Tanze:

- bei den Festtänzen der Christen im Alterthum 16.
- bei den höfischen Tänzen 34.
- bei den Bauerntänzen des MA. 34. 39.
- Maßlosigkeit 39. 117. 188.
- weite Sprünge 39 f.
- schamlose Entblößung 90. 100—103. 107. 109.

(Unsitten beim Tanze:)

- Ablegen des Mantels verboten 87 f. 118 f.
- ohne Rock tanzen 114.
- ohne Bekleidung tanzen 111.
- Umschwenken und in die Höhe werfen der Frauen 102. 103. 107. 114. 118. bei der Volta 141.
- Umwerfen 40. 86. 89.
- Verdrehen 83. 109. 114 ff. 117 f. 143.
- Maulschelle an die den Tanz Verweigernde 84.
- schändliche Lieder dabei singen 236. 102. 96. 103. 108. 109.
- Prügelei und Lärm dabei 39. 105. 107.
- Unterrock beim Tanz 202.
- Upländischer Brauttanz 182. Reihen 310.
- Urtheile über Tanz von
 - C. Agrippa von Nettesheim 103.
 - Alian 93.
 - M. Ambach 109.
 - Ambrosius 92.
 - Ammianus Marcellinus 92.
 - Aristophanes 91.
 - Augustinus 93.
 - Basilius 92. 16.
 - Seb. Brant 101. 93.
 - M. von Brocke 110.
 - Calvin 104.
 - Chrysostomus 92.
 - Cicero 92.
 - Daule von Fürstenberg, Tantsteuffel 109.
 - Ephraem von Edessa 93.
 - Aug. Herm. Francke 110.
 - Geiler von Kaisersberg 102 f. 93.
 - Caspar Gruner 105.
 - Hartmann 109 f. 282.
 - Horaz 92.
 - Jean Paul 111.
 - Justinus 92.
 - Luther 104.
 - Joh. von Münster 83 ff. 140 f.
 - Philander von Sittewald 283.
 - Plato 91.
 - Prediger des 15. Jh. 94 ff.
 - Sokrates 91.
 - C. Spangenberg, Ehespiegel 105 ff.
 - Heinrich Suso 52.
 - Traktatschreiber in Luxemburg 112.
 - Christian Weise 110 f.

Varsovienne 223.

- Veier-tanz (Vortanz) 54.
- Veilchentanz 151.
- Veitstanz 40. 42 f. 162 ff.
- Veleda 8.
- Verkehrte Welt 209.
- Vermauerte Königstochter 304.
- Verwünschung heidn. Tänzer 19. 95.
- Vier Winde 209.

- Vierer 227.
 Vierfach 194.
 Viertourig 210.
 Vigilien 16.
 Vikivaki 14.
 Villanellen 258.
 Virelai, Virlei 32.
 Vogel, hupf auf d' Höh 190.
 Vogelsteller (Winker) 204.
 Vogtländische Tänze 204.
 Völckel, Sam. 260.
 Volkstänze 314 f. alte, bis zur Neuzeit erhalten 186 ff. des 18. Jahrh. 145 ff.
 Volta 140. 129. 142.
 Vorsänger und Vorsängerin 26. 50. 95.
 Vor- und Nachsingen 26. 102.
 Vortanz als Gegensatz zum Nachtan (Tanzform) 84. 254 f.
 Vortanz = Ehrentanz, erster Tanz 61. 73. 76. 197.
 Vortänzer und Vortänzerin 27. 31. vgl. 15.
 Vürentanz 211.
- Waffen beim Tanz ablegen 88. 107. 117.
 Waffentanz s. Schwertertanz.
 Wagner, Rich. 215. 247.
 Walch, J. H. 268.
 Wälscher Tanz 103. 143.
 Walser 216 ff. 192. 198. 204. 220. 264. 266. 267 bis 274.
 Walzerketten (Walzerkränze) 267.
 Walzerkomponisten 267 ff.
 Wänaldei 31.
 Weber, C. M. v., 268 f. 215. 264.
- Weber, Dionys 267.
 Wechseltanz 49.
 Wegtanz (in Upland) 182.
 Weiberzank 210.
 Westenwälder 54.
 Westricher Volkstanz 203.
 Wettlieder beim Tanz 234.
 Wickeltanz 195.
 Wiege, Sammlung für die, 182.
 Wiener 204. Walzer 269 ff. 274. 217.
 Willkomm 154. 182.
 Windlichter (Fackeln) beim Tanz 75 ff.
 Winelied (Mädchenlied an den Freund) 26. 320.
 Winker 204. 209.
 Winneweh (Menuett) 203.
 Wirbeltanz 3.
 Wirthschaft und Bauernhochzeit bei Hofe 144.
 Wirthshäuser 83. 107. 108. 116. 117.
 Wunschlieder beim Tanz 234.
- Zachäus 177.
 Zämertanz der Metzger 67.
 Zäuner 55. 49. 61. 111. 257. 321. 322.
 Zephyr-Walzer 227.
 Zeuner s. Zäuner.
 Zünftige Musikanten 288 ff.
 Zunft-Tänze 63 ff. 83.
 Zweifacher (Doppelter) 192 f.
 Zweitritt oder Schreiter 202. 204. 206. 217.
 Zwifacher (Doppelter) 192 f. 194.
 Zwölfertanz 188.
 Zwölfmonatstanz 60. 322. 323.



Berichtigungen.

- S. 72, Z. 8 v. u. lies: [um 1612].**
S. 113, Z. 12 v. u. lies: pfeiffern.
S. 119, Z. 1 v. u. lies: (s. S. 207).
S. 206, Z. 4. v. u. lies: Schön dör und stolt.
Musikbeilagen S. 144, Nr. 231 lies: Ende des 18. Jahrh.
-

Mus 281.150
Geschichte des Tanzes in Deutschland
Loeb Music Library AUY4196



3 2044 040 926 487

